L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

FEVRIER
1983
nº 295

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %		
TARIF au 1er juillet 1982	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	100 F	120 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	125 F	145 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1982)	30 F	40 F

Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C. 200 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **12 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **15 F**

Joindre 5,80 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Coordination : Simone MUSSON - Jean MAILLARD, 23, rue Bénard, 75014 Paris répondront à toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques). (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 543.38.20

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1983

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I.; 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : Z11

L'EDUCATION MUSICALE

40e Année - N° 295 FEVRIER 1983

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

WAGNER

(Année du Centenaire)

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

Le Numéro de Mars de l'Education Musicale étant dans sa majeure partie consacré à WAGNER, il nous a paru plus intéressant de joindre à ce Numéro plutôt qu'à celui de Février Notre Supplément Iconographique.

Communiqué

Les professeurs d'Education Musicale de l'Académie de Versailles réunis le 27 novembre 1982, portent à votre connaissance les informations suivantes :

En réponse à une question posée par un Sénateur, M. le Ministre de l'Education Nationale à réaffirmé, le 2 juin 1982, son intention de "restaurer progressivement l'éducation artistique".

De même, après la publication par "le Monde" des 72 mesures en faveur de l'Education Artistique, tout espoir était permis.

Pourtant, dans le même temps, la commission Legrand propose, dès la 6e, l'optionnalisation de ces disciplines. Soyons réalistes : autant dire la disparition de l'Education Musicale et Artistique dans les collèges.

L'A.P.E.M.U. (1) est donc intervenue auprès de M. le Ministre et de M. Legrand.

De nouvelles assurances nous ont été données.

En date du 9 novembre, M. le Ministre propose : "1 h 30 par semaine en Musique et Art Plastique, de la 6e à la 3e, et, en plus, une option en 4e et 3e".

Quant à M. Legrand, il serait revenu sur ses premières propositions.

En dépit de ces promesses, nous constatons que, dans la seule Académie de Versailles, pourtant Académie pilote, 1360 heures de Musique (dont 600 environ pour les Yvelines) ne sont plus assurées ; 82 maîtres auxilliaires, sur 200 habituellement employés, sont rétribués sans travailler (allocation-chômage déguisée ?).

De ce fait la Musique est rayée des emplois du temps d'un grand nombre d'élèves et le rétablissement de cette heure en cours d'année pratiquement irréalisable.

Notre inquiétude est encore plus vive si l'on prend connaissance de l'instruction "stricte" du Ministre aux Recteurs, en date du 13 septembre 1982, qui prévoit de ne pas recruter de nouveaux maîtres auxiliaires dans des disciplines où le personnel fait cruellement défaut : Musique, Arts Plastiques, Education Manuelle et Technique, Education Physique et Documentation. Ces disciplines "pourraient disparaître des emplois du temps" affirme la circulaire aux chefs d'établissement émanant du rectorat de Strasbourg du 14 octobre 1982.

De tels faits sont autant de menaces alarmantes qui pèsent sur la formation des enfants ainsi spoliés du droit à l'éducation qui leur est dûe : ils sont en contradiction totale avec le projet gouvernemental d'égalité des chances.

Est-ce l'annonce de la disparition de l'Education Artistique dans les collèges ?

En conséquence, nous réaffirmons l'importance de nos disciplines dans la formation générale de l'enfant et la nécessité d'un enseignement obligatoire pour tous assuré par des maîtres compétents.

Les professeurs d'Education Musicale
de l'Académie de Versailles

N.B. Certains collègues sont décidés à faire la grève du Bac car ils ne voient pas pourquoi ils iraient examiner des candidats dont la préparation n'est pas assuré par l'Education.

(1) Association des Professeurs d'Education Musicale de l'Université.

BEETHOVEN
La Symphonie Pastorale

par René KOPFF

A propos de la *Symphonie Pastorale* il nous semble utile que le candidat ait quelques connaissances sur l'histoire et la structure de la symphonie en général, puis sur la vie, l'œuvre et l'esthétique de Beethoven, ses symphonies et son amour pour la nature, avant de s'attaquer à cette œuvre en particulier.

Petite histoire de la Symphonie :

C'est au madrigal vocal, d'abord accompagné, puis intégralement transcrit pour les instruments, qu'il faut remonter pour retrouver l'origine première de la symphonie. D'autre part, dès l'apparition des premiers opéras, des pièces instrumentales appelées sinfonia leur servaient bien souvent d'introduction ou d'intermèdes. Au milieu du XVIIIe siècle, cette sinfonia qui n'est autre que l'ouverture à l'italienne, passa du théâtre à la salle de concert. On sait qu'elle était composée d'une phrase lente précédée et suivie d'un mouvement vif. C'est elle qui imposa sa forme à la symphonie naissante et à la sonate, comme elle l'avait fait plus tôt déjà au concerto. Et ce fut la fin du règne de la suite. Ce changement de forme alla de pair avec un changement de style : la monodie accompagnée remplaça l'écriture polyphonique. La mélodie principale est accompagnée plus harmoniquement. Les phrases musicales sont organisées en périodes régulières, d'une architecture symétrique. Le monde musical fut alors pris par une rage de jouer des symphonies. Les musiciens les composèrent par demi-douzaines. Dans ces conditions il est vraiment vain de vouloir prétendre que ce soit un tel qui a composé la première symphonie. Il semble pourtant que le vent nouveau vient d'Italie, et que Sammartini, avec son style léger, soit le premier à avoir rompu avec les anciennes traditions. En Allemagne c'est à Stamitz et à l'école de Mannheim que le style nouveau doit des effets de nuances peu usitées jusque-là. Le style personnel de Ph.-E. Bach, dont les compositions sont pleines de hardiesses harmoniques et rythmiques et de contrastes nuancés, le style galant de J.-Ch. Bach qui n'a pas été sans influencer le jeune Mozart, ont apporté leur part de sève nouvelle au développement de la symphonie. En France, c'est à Gossec qu'elle doit l'initiative d'un heureux renouvellement des ressources instrumentales.

Mais, s'il n'est pas vrai que Haydn soit le père de la symphonie, du moins lui reste-t-il le grand mérite d'avoir organisé cette nouvelle forme par l'importance accordée au développement thématique reposant sur des motifs courts et simples, par l'introduction de variations dans le mouvement lent, par l'adjonction de ce mouvement dansant qu'est le menuet et parfois d'une introduction lente, par le développement de l'orchestre où il multiplie les bois et les cuivres. Dans cette élaboration il ne nie nullement la part importante qu'il doit à l'influence de Mozart dont on admire particulièrement cette gracieuse et aimable cantabilité des thèmes. Ce sont Haydn et Mozart qui ont préparé le chemin à Beethoven.

Structure de la Symphonie :

Beethoven hérite donc de ses prédécesseurs d'une forme symphonique parfaitement élaborée, comprenant habituellement quatre mouvements :

1. *Mouvement vif* de la forme-sonate, comprenant : une exposition de deux thèmes contrastants, dont le premier est dans le ton principal, le second le plus souvent dans le ton de la dominante; un développement de certains éléments de ces thèmes (partie très modulante); une réexposition reprenant les thèmes de l'exposition dans le ton initial. Ce premier mouvement est souvent précédé d'une introduction lente et terminé par une coda.

2. *Mouvement lent* de la forme-lied plus ou moins étendue (ABA), comprenant souvent des variations.

3. *Un menuet,* souvenir de l'ancienne suite de danses, comprenant une partie centrale appelée trio et une reprise du menuet proprement dit. Beethoven le remplacera le plus souvent par le scherzo, d'une coupe analogue, mais d'un mouvement beaucoup plus vif.

4. *Mouvement vif final,* ayant parfois la forme-sonate du premier mouvement, mais plus souvent la forme d'un rondo, avec alternance d'un refrain et de plusieurs couplets.

Beethoven :

Voir sa vie et ses principales œuvres dans un manuel d'histoire de la musique.

Caractère et technique : Classique dans ses premières œuvres, Beethoven devient par la suite le type même du musicien romantique. Sa musique traduit ses états d'âme, ses sentiments. Dans sa musique comme dans sa vie nous assistons à une lutte continuelle entre l'idéalisme le plus noble et l'humeur la plus sombre. Une santé médiocre et cette cruelle surdité qui allait s'aggravant jointes bien souvent aux difficultés matérielles de tous ordres nourrissaient son âme d'une amertume qui le rendit souvent mélancolique, voire même coléreux. Par ailleurs une grande bonté de cœur, une immense aspiration vers le bien et le bonheur disputèrent son être à ces tristes ressentiments, si bien que sa musique est tour à tour tendrement généreuse, triomphalement altière et profondément douloureuse. Elle est le reflet d'une vie tourmentée et héroïque continuellement partagée entre l'amour de l'humanité et la misanthropie.

A l'orchestre de Haydn et de Mozart, Beethoven n'ajoute que très peu d'instruments nouveaux, dans la *Symphonie pastorale,* par exemple, uniquement une petite flûte et deux trombones, et cela seulement dans certains mouvements. Il donne un caractère spécial à la cellule initiale de ses thèmes, qui est le plus souvent simple et courte. Ce thème

principal s'impose d'un seul coup par son contour rythmique et affirme très fortement la tonalité principale. A partir de la troisième symphonie on dénote une forte recherche de l'unité thématique. L'unité tonale est rigoureuse; un seul mouvement sur les quatre — le plus souvent le mouvement lent — est dans une tonalité voisine. Enfin l'ordre des modulations du développement obéit à des principes rationnels strictement réglés.

Solidité de construction, équilibre des proportions, voilà les caractères principaux du génie suprêmement organisateur de Beethoven.

Les symphonies de Beethoven :

A ce point de vue, rien de plus significatif que la liste des neuf symphonies.

Certains thèmes de la première (1800) évoquent encore les deux grands maîtres, Haydn et Mozart, auxquels Beethoven eut le périlleux honneur de succéder. Et pourtant la virilité beethovénienne y est déjà reconnaissable.

La deuxième (1802) a sans doute vu le jour pendant une courte période d'euphorie amoureuse, car elle est, comme la première, un poème de la joie victorieuse. Mais on y sent bien que le maître de Bonn vient de forger son puissant instrument symphonique.

La troisième, *l'Héroïque* (1803-1804), d'abord « écrite sur Bonaparte », puis « composée pour fêter le souvenir d'un grand homme », est une vigoureuse ascension vers l'héroïsme exaltant.

La quatrième (1806) chante la joie amoureuse de Beethoven qui croit avoir trouvé le bonheur auprès de Thérèse de Brunswick, son « immortelle bien-aimée ».

La cinquième (1805-1808), souvent surnommée « Symphonie du destin », est celle de la volonté, de l'effort triomphant, qui éclate comme un tonnerre d'harmonies dans le ciel de la musique. (Beethoven précurseur de la future symphonie cyclique.)

La sixième, la « *Pastorale* » (1808), est un sublime chant d'amour à la nature. Nous y reviendrons.

La septième (1811-1812), un résumé musical du romantisme avec ses joies, ses douleurs, ses angoisses, sa turbulence et son mouvement, transportait d'enthousiasme Berlioz qui y voyait « le miracle de la musique moderne, où l'art le dispute au génie, la science à l'inspiration... » Elle frappe surtout par son caractère rythmique et Wagner y a célébré l' « apothéose de la danse ».

La huitième (1812), la plus courte et la plus légère, semble être le fruit d'une inclination passagère vers un optimisme qui crut entrevoir le bonheur.

La « Neuvième » marque l'apogée de l'art beethovénien. L'ancien cadre ne suffit plus. Beethoven le brise pour l'élargir. Les voix humaines s'associent aux instruments de l'orchestre qui eux aussi sont multipliés. Plus forte que toutes les misères qui accablent le musicien elle est la généreuse et sublime célébration de la joie, de l'universelle fraternité entre tous les hommes.

Beethoven et la nature :

La nature est le grand amour de Beethoven. Cela n'a rien d'extraordinaire en cette fin du XVIII[e] siècle qui a connu un Rousseau pour qui la nature était une amie fidèle et consolante et qui déjà se réfugiait auprès d'elle dans ses heures de misanthropie. Beethoven n'est-il pas simplement comme ses grands contemporains qui eux aussi recherchaient cette communion avec la nature, comme ce Chateaubriand dont la mélancolie a aimé surtout les couchers de soleil, les clairs de lune et la transparence des nuits orientales, comme ce Gœthe qui aimait à se promener dans la forêt sans but précis, sans rien chercher, simplement pour le plaisir d'être dans la nature ? Cette nature, Beethoven l'aimait passionnément. Laissons-le parler lui-même dans une lettre à Thérèse Malfatti : Je suis si joyeux quand une fois je puis errer à travers les bois, les taillis, les arbres, les rochers. Personne ne peut aimer la campagne autant que moi ! » Ailleurs, il dit encore : « J'aime mieux un arbre qu'un homme. » Il cherchait dans la nature l'écho de ce que souhaitait son cœur, la consolation de ses peines. Il allait toujours passer l'été à la campagne, aux environs de Vienne, particulièrement du côté de Heiligenstadt. Son ami Schindler raconte que, lors d'une promenade dans cette délicieuse vallée embaumée, Beethoven lui aurait avoué : « Ici j'ai écrit la scène au bord du ruisseau, et là-haut, les loriots, les cailles, les rossignols et les coucous l'ont composée avec moi. » C'est là aussi qu'il connut ces simples musiciens villageois qu'il comblait de bonheur en leur arrangeant des danses populaires de telle manière que l'un ou l'autre pouvait parfois laisser son instrument pour un autre, pour se reposer ou dormir un peu. C'est d'eux qu'il se souviendra aussi dans la danse paysanne de sa symphonie.

LA SYMPHONIE PASTORALE, OP. 68 :

GENERALITES.

Composée en 1808 à Heiligenstadt comme la cinquième, elle fut même terminée avant celle-ci. Les deux furent exécutées en même temps mais avec les numéros d'ordre inversés, le 22 décembre 1808 à Vienne.

La Pastorale est dédiée au prince Lobkowitz et au comte Rasoumowsky. Elle se divise en cinq mouvements dont les trois derniers sont enchaînés et exécutés sans interruption. Au début l'orchestre se compose de la manière suivante : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons, 2 cors en fa et le quintette à cordes. Dans le second mouvement Beethoven demande spécialement 2 soli de violoncelle. Au troisième mouvement il ajoute 2 trompettes; au quatrième encore la petite flûte, deux trombones et les timbales dont il use d'ailleurs avec beaucoup de modération.

Les intentions expressives des différents mouvements ont été formulées par Beethoven lui-même. Mais malgré les étiquettes détaillées qui doivent aider l'auditeur à mieux s'y reconnaître et qui sont peut-être faites pour ne pas risquer une interprétation trop fantaisiste, le musicien a trouvé utile de préciser son objectif : « Plus expression de sensation que peinture ». Donc, même si le court passage du chant des oiseaux ou l'orage peuvent être considérés comme de véritables onomatopées, dans l'ensemble cette œuvre n'est pas le portrait sonorisé de la nature, mais bien l'évocation musicale des sentiments qu'évoque dans l'âme sensible le cadre enchanteur de la campagne. Beethoven est catégorique là-dessus. Dans ses carnets de conversation on glane ces remarques pertinentes :

« La musique ne peut rivaliser avec la peinture. »

« Tout spectacle perd à vouloir être reproduit trop fidèlement dans une composition musicale... Il convient de s'attacher avant tout à l'expression du sentiment, plutôt que de chercher à faire une peinture musicale. Une symphonie n'est pas un tableau. »

ANALYSE
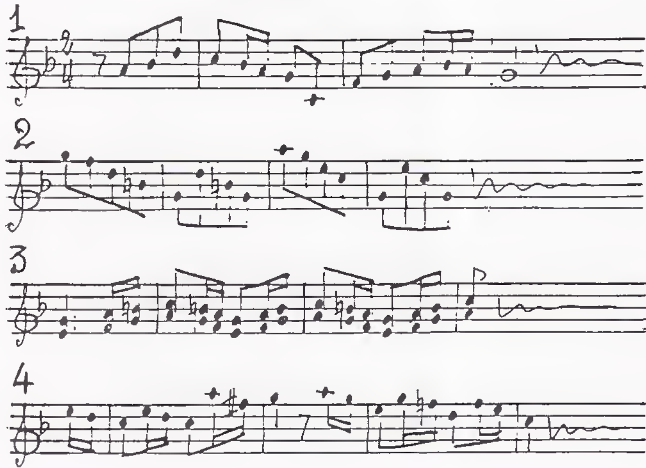
Premier mouvement :

(Allegro ma non troppo - fa majeur - 2/4).

« Eveil de sentiments joyeux à l'arrivée à la campagne. » Cette atmosphère heureuse est établie dès le début par le paisible premier thème principal (1) que chantent les

violons sur une pédale tonique-dominante tenue par les altos et les violoncelles. Ce thème est un véritable motif-conducteur, car sa rythmique sautillante et joyeuse ne se retrouve pas seulement à travers le premier mouvement, mais elle imprègne pour ainsi dire la symphonie tout entière. Ce thème entraine à sa suite une série de petites transformations du même esprit. Et c'est dans le ton de la dominante qu'apparait la deuxième idée principale (2) dont les deux éléments, arpèges descendants à la haute, accentuation de la cadence parfaite à la basse, et leurs thèmes acolytes sont emplis d'un profond sentiment de bonheur et de contentement. Un nouveau thème secondaire (3) reprend le rythme joyeux du premier, rythme que l'on retrouve encore dans la phrase finale de cette exposition (4).

Le développement utilise uniquement le matériel sonore du premier thème principal. Le parcours modulant de cette partie est nettement un chemin vers la clarté et ne connait presque que le mode majeur : Si bémol, Ré, Sol, Mi, La. Beethoven s'enivre littéralement de ce rythme sautillant qui revient plusieurs fois dans de longues séquences où il est répété parfois jusqu'à 36 fois. Un trille des violons sur sol introduit, par l'accord de dominante sur do, la réexposition dans le ton principal. Cette réexposition se termine par une courte coda : la clarinette bavarde joyeusement avec le basson, puis le thème principal est redit une dernière fois par les violons. La flûte ajoute son petit mot; clarinettes et bassons reprennent les cinq dernières notes de la flûte; l'orchestre entier les imite et termine en douceur cette première partie qui évoque si délicieusement les impressions de calme que peut inspirer la nature.
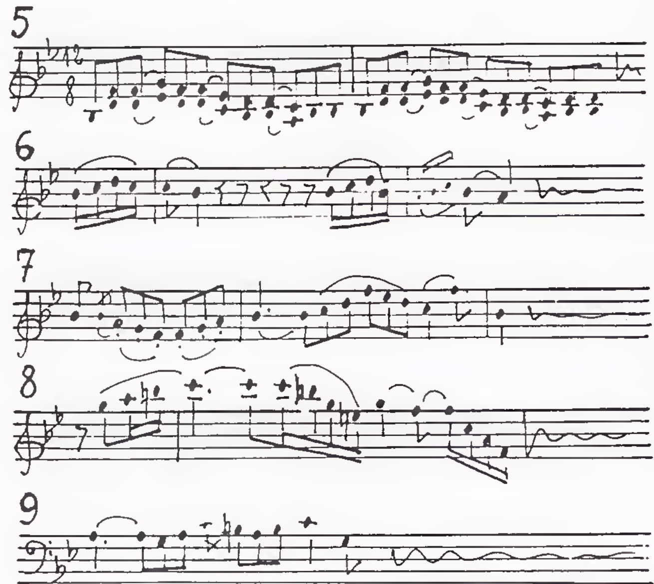


Deuxième mouvement :

(Andante molto mosso - si bémol maj. - 12/8).

« Scène au bord du ruisseau. »

Suivons Beethoven dans cette paisible vallée de Heiligenstadt où il fait si bon se reposer. Piano, un dessin obstiné (5) des cordes crée l'atmosphère calme et rêveuse de ce paysage, et semble évoquer à la fois le murmure du ruisseau et le bruissement de la brise dans les feuillages. Les trilles des violons font déjà penser au chant des oiseaux. Et le premier thème (6) entrecoupé de longs silences se détache, aux violons d'abord, aux bois ensuite, comme de sereines réflexions d'une âme heureuse. Ce thème est prolongé par une suave phrase des violons (7) reprise par les bois et suivie du retour du premier thème; c'est un pont qui introduit le second thème (8) dans le ton de fa qui amène lui-même une douce et plaintive phrase aux cordes graves et aux bassons (9). Un crescendo anime l'orchestre; le chant du ruisseau revient; c'est le début du développement. Des arpèges montants imitent le chant du loriot. Le développement procède ici par modulations vers les bémols; mais la tranquillité sereine des thèmes, la persistance du mode majeur et la couleur orchestrale empêchent l'assombrissement de l'atmosphère. La clarté complète réapparaît avec la réexposition au ton principal si bémol, enrichie de dessins nouveaux fournis par le développement.

Une modulation s'esquisse encore, mais s'arrête subitement sur l'accord de si bémol; tout se tait. Et au groupe des bois à deux reprises Beethoven laisse la parole au rossignol, à la caille et au coucou, avant que le rêve heureux ne se perde pianissimo après un dernier rappel du prolongement du premier thème.



Troisième mouvement :

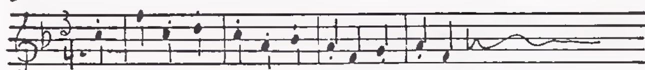
(Allegro - fa majeur - 3/4, 2/4, 3/4).

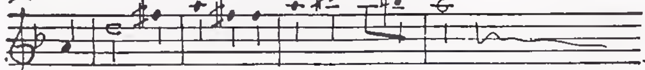
« Réunion joyeuse des campagnards. »
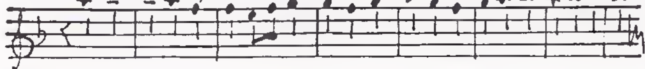
Beethoven préfère les arbres aux hommes. Pourtant le voilà qui revient parmi eux avec empressement. Il est vrai que depuis Rousseau les campagnards qui vivent continuellement au contact de la nature sont, de ce fait, vertueux et purifiés. En vérité, Beethoven les aime beaucoup, avec leurs réjouissances rudes et bruyantes. Il délaisse donc le menuet d'autrefois comme aussi le scherzo des symphonies précédentes et les remplace par de gaillardes danses paysannes. C'est presque une joyeuse, mais sympathisante caricature d'une véritable musique villageoise autrichienne dans laquelle les musiciens font un peu ce qu'ils veulent. Tantôt on n'entend que les voix intermédiaires accompagnantes, tantôt le hautbois semble manquer son entrée sur le temps juste, pendant que le basson, avec quelques notes de basse bien placées, semble être le chef de l'orchestre qui cherche à remettre en mesure son petit ensemble de musiciens. Mais trêve de plaisanteries.
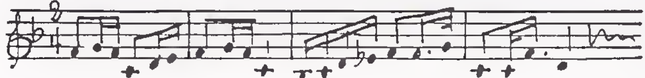
L'ensemble de ces danses présente bien la construction normale d'un scherzo avec trio. La première partie à 3/4 débute par un thème des cordes (10) en fa, suivi d'une réponse en ré majeur (11) où les bois s'associent aux cordes. Après plusieurs reprises de cette phrase, le tutti s'empare de ces rythmes pour aboutir, avec un vigoureux sforzando à l'unisson, à une sautillante formule d'accompagnement que les cors et les bassons transmettent aux violons. C'est là que se place l'amusant dialogue entre le

hautbois et le basson avec ce thème curieusement syncopé (12). Clarinettes et bassons prennent le relais. Les cors s'en mêlent, lorsque brusquement ce rythme est interrompu : un court trait des basses introduit une bourrée à deux temps qui peut être considérée comme le trio. Bois, cuivres et cordes graves marquent fermement la mesure, pendant que les violons accentuent un motif rude et caractéristique (13) dans lequel on croit voir les paysans frappant lourdement la terre de leurs sabots. Ce trio se termine sur des éclats de trompette, un point d'orgue et un accord *fp* du tutti. Puis tout l'ensemble de ces deux danses est repris da capo. Et ce mouvement se termine par une reprise écourtée de la première partie qui aboutit en crescendo sur un accord de septième de dominante.









Quatrième mouvement :

(Allegro - fa mineur - 4/4).
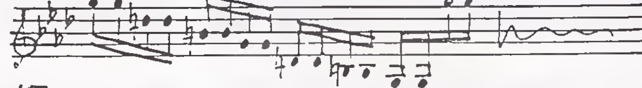
« Orage ».

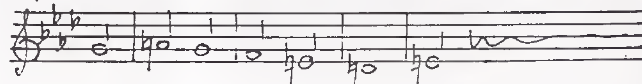
Enchaînement immédiat. Mais au lieu du fa que l'oreille attend, c'est un ré bémol grondé en trémolo par les basses des cordes qui nous surprend, comme l'orage surprend les joyeux villageois. Les premiers violons courent pizzicato en un dessin qui n'est qu'une transformation de l'accompagnement obstiné du mouvement lent, et qui fait penser aux premières gouttes de pluie et aux premières rafales de vent. Trois fois ce sourd grondement annonce l'orage qui approche et qui éclate maintenant fortissimo au tutti, en fa mineur, mettant en mouvement les forces déchaînées de l'orchestre, sur les deux basses (violoncelles et contrebasses) furieuses de ne pouvoir s'accorder (14). La violence de l'orage qui s'abat sur la plaine est traduite dans cet arpège descendant (15). L'éclair jaillit de temps à autre en un rapide arpège ascendant des violons. Plus loin la pluie tombe à torrents dans cet unisson des cordes en doubles croches répétées (16). Des descentes chromatiques sont comme des rafales de vent qui fouettent le village. Par moments un calme inquiétant semble vouloir s'établir; mais il est interrompu par des sursauts *sf* des bois.

Enfin, diminuendo progressif. Un dernier éclair lointain. Un dernier sursaut timide, et au-dessus du dernier grondement du tonnerre, aux bois, un élargissement du premier motif, semblable à une mélodie de choral religieux, s'élève vers le ciel comme un chant d'action de grâce (17). Une gamme de flûte qui s'égrène dans le calme ramène la dominante du ton de fa dans lequel va s'enchaîner le dernier mouvement.
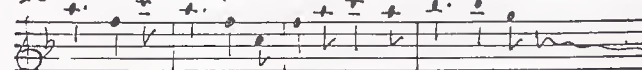








Cinquième mouvement :

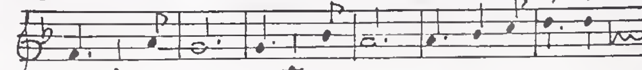
(Allegretto - fa majeur - 6/8).

« Chant des bergers. Sentiments joyeux et reconnaissants après l'orage ».

La clarinette, puis le cor préludent à cet hymne de reconnaissance. Cette première esquisse du thème est soutenue par une basse faisant entendre d'abord tonique et dominante du ton de do auxquelles s'ajoutent ensuite tonique et dominante du ton de fa. Beethoven a voulu rendre par là ce ronflement sympathique qu'est la basse continue de la cornemuse, cet instrument pastoral par excellence.

Le premier thème principal de ce mouvement, construit comme tous les thèmes principaux de la symphonie sur les notes de l'accord parfait de tonique, est exposé par les premiers violons, puis repris par les autres cordes, les clarinettes, les cors. Ce thème, d'une suave simplicité, est comme le refrain exposé quatre fois, encadrant trois couplets dans lesquels sont développés divers motifs secondaires. Dans ce rondo à variations remarquons particulièrement la troisième présentation du refrain en variation ornementale aux premiers violons pendant que le vrai rythme est rappelé par les seconds violons. Beethoven revient constamment à ce thème comme s'il l'affectionnait tout particulièrement. Dans la coda il l'élève vraiment à sa plus grande puissance d'expression religieuse (19). Et le cor con sordino exhale une dernière fois l'esquisse du thème comme au début, pendant qu'à tour de rôle les cordes l'ornent d'une petite arabesque.





Conclusion:

La « Pastorale », en dépit de son titre et du « programme » affiché et explicité par Beethoven lui-même, et malgré quelques éléments réellement imitatifs, n'est pas de la musique descriptive. Retenons avant tout la mise en garde de l'auteur lui-même : « Plus expression de sen-

(suite page 12)

La solmisation Kodaly, révélateur des problèmes de hauteur absolue et de hauteur relative dans les pays latins

Du 12 au 17 décembre 1982 s'est tenu à Budapest, à l'occasion du centenaire de Zoltan Kodaly, un colloque international consacré à l'œuvre musicale et pédagogique du grand compositeur. M. Jacques Chailley a bien voulu nous autoriser à publier le texte de la communication qu'il a faite à cette occasion.

Tous ceux qui ont tenté d'introduire la méthode Kodaly dans les pays latins, et spécialement en France, connaissent les difficultés en apparence insurmontables que présente aux yeux de la plupart des musiciens accoutumés à l'usage du "solfège absolu" l'idée de pouvoir appeler **do** (doh) un son que leur entraînement les conduit automatiquement à nommer **ré** ou **mi**. Sans reprendre ici l'examen méthodique de la question que j'ai eu l'occasion de faire récemment dans les Mélanges dédiés au Professeur Joseph Lennards (1), je voudrais attirer l'attention des congressistes sur l'utilité de ne pas se borner à déplorer des obstacles et sur l'opportunité d'en étudier les causes pour chercher éventuellement à en détecter les remèdes.

L'obstacle majeur est bien connu, et tient au fait que les syllabes **do ré mi** etc., qui pour un Hongrois sont distinctes des lettres C D E etc. affectées à la hauteur absolue, sont pour les Latins affectées précisément à cette hauteur absolue. De sorte que, si un élève à l'esprit neuf n'éprouve aucune difficulté à nommer **do ré mi** une suite de sons quelconque pourvu que l'intervalle en soit approprié, le professeur, le plus souvent, réagit différemment du fait de son entraînement antérieur à nommer exclusivement **do ré mi** les notes C D E que son instrument lui présente sous ce même nom. D'où, pour lui, la tendance à **concevoir le problème en termes de transposition.** Si on joue une gamme de D majeur (ré majeur), l'élève entend **une** gamme majeure sans savoir encore laquelle, ou bien, s'il a déjà subi l'entraînement absolu, une gamme qu'il peut baptiser D majeur sans faire intervenir la syllabe **ré,** qui reste ainsi disponible. Le professeur latin, lui entend une gamme qu'il identifie spontanément comme ré majeur, et qu'il doit ensuite transposer pour pouvoir dire **do ré mi fa sol.** Il y a donc, indépendamment de réflexes contrariés, un travail mental supplémentaire, et ce qui pour l'élève apparaît comme une simplification se présente au contraire à lui comme une complication, sinon comme une hérésie.

Il faut d'abord bien comprendre que, au plan objectif de l'histoire musicale, c'est l'élève qui a raison, et que la condition préalable d'une saine appréciation des données du problème semble être **d'ABANDONNER TOUTE IDEE DE TRANSPOSITION en abordant le domaine de la hauteur relative.** Si on joue, au clavier ou ailleurs, ce que l'instrumentiste nomme **ré mi fa dièse,** l'instrumentiste les nomme ainsi parce qu'il actionne les touches **ré mi fa dièse**, et non parce qu'il entend des sons nommés **ré mi fa dièse**. Ensuite, on doit s'interdire totalement de penser : " J'entends **ré mi fa dièse** et je le transpose en **do ré mi**", déformation introduite depuis cent ans tout au plus. On doit dire comme on l'avait toujours fait avant la réforme de 1859-1885, "j'entends une gamme majeure dont j'énonce les syllabes dans les termes les plus simples, sans me préoccuper encore de la hauteur à laquelle j'accrocherai ces syllabes". Cet accrochage sera l'objet d'une seconde opération, indépendante de la première, dans laquelle interviendront divers facteurs. La mémorisation du diapason officiel établi par convention en est l'un des éléments, ce n'est pas le seul. Telle était la manière de raisonner jusqu'au jour où un décret ministériel pour la France en 1859, un congrès international ensuite pour les autres pays en 1885, ont décidé arbitrairement une normalisation dont les avantages sont certains, mais qui ne devait être qu'une mesure pratique et non, comme elle l'est devenue, une modification artificielle du processus d'entendement solfégique.

Une telle modification des réflexes est-elle réalisable ? Les obstacles, dus exclusivement à la force de l'habitude, sont certainement considérables, et d'aucuns les jugeront insurmontables. Je l'ai cru moi-même quelque temps, puis j'ai changé d'avis, et je voudrais exposer pourquoi une telle réforme me semble aujourd'hui difficile peut-être, mais en tous cas possible et surtout souhaitable.

En premier lieu, et contre l'opinion de nombreux confrères, je voudrais affirmer la nécessité d'extirper de la conscience des musiciens un préjugé qui n'est pas seulement l'obstacle majeur à l'extension de la

méthode de Kodaly, mais, hors même de toute référence à cette méthode, un miroir déformant dont les influences peuvent être extrêmement pernicieuses. Il s'agit de l'idée volontiers propagée que la possession de l'oreille absolue est un critère de musicalité — certains même disent "le critère" par excellence. Rien ne semble plus faux. L'acquisition de l'oreille absolue, abstraction faite de tout problème de variabilité du diapason, est exclusivement une opération mécanique qui met en jeu des réflexes associatifs d'autant plus forts que l'entraînement est plus intensif. Elle est la **mémorisation d'une convention**, et elle n'est que cela. Elle est utile et souvent indispensable, d'où la légitimité des efforts faits pour l'acquérir, mais elle se retourne et peut devenir un véritable handicap lorsqu'elle revêt un aspect tyrannique. J'ai vu des musiciens grimacer de douleur, incapables d'identifier les notes d'un disque passé à vitesse mal réglée. Je les ai beaucoup surpris en leur apprenant, documents en main, qu'en 1859 encore, l'ensemble des diapasons relevés en France seule et **simultanément en usage** (il faut insister sur ce point) oscillati fait entre 437 (Conservatoire de Toulouse) et 448 (Opéra de Paris), c'est-à-dire se situait n'importe où dans une fourchette de près d' 1/2 ton. Au 18ᵉ siècle, et a fortiori au 17ᵉ, la fourchette était plus large encore et dépassait le ton. Au 16ᵉ et précédemment, on ne faisait encore dans la notation aucune différence entre **do ré mi fa sol, sol la si do ré** ou **fa sol la si b do.** Dans ces conditions, que pouvait bien signifier la notion de hauteur absolue ? Ceux qui la considèrent comme une condition de la musicalité seraient-ils meilleurs musiciens que Bach, et Bach pouvait-il avoir l'oreille absolue quand son orgue de Weimar était plus haut d'un ton que son orgue de Leipzig ?

J'irai plus loin, et je ne craindrai pas d'avancer une opinion tout à fait hérétique, en disant que l'éducation musicale à base de hauteur absolue peut en certains cas devenir une **anti-formation destructrice de la véritable musicalité, en substituant à la perception des rapports de sons** qui forment l'essentiel de la musique, la simple **identification conventionnelle de sons juxtaposés,** entendus isolément sans tenir compte de la globalité de leur perception. J'en ai eu la démonstration par une histoire qui me fut contée, voici peu d'années, par l'un des acteurs même de la scène, immédiatement après qu'elle fût arrivée.

Cela se passait au Conservatoire Supérieur de Paris, à l'occasion d'un examen de solfège. L'épreuve comportait une dictée d'accords, et l'un des accords dictés était un simple accord de sol majeur. Une des copies avait noté quelque chose comme **mi sol la.** L'un des jurés proposa la note zéro, alléguant, ce qui était évident, que son auteur n'avait pas compris l'accord dicté. Protestation véhémente d'autres membres du jury : "Il a entendu une note sur trois, il faut lui mettre le tiers des points"!

Ainsi, pour ces membres d'un jury national, l'accord à prendre devait être entendu et noté non comme un signifiant harmonique, mais comme une superposition de sons à identifier un par un, en fonction de la seule mémorisation de la hauteur absolue de chacun d'eux. Je ne craindrai pas d'avancer que cette idée nous met peut-être face à face avec l'un des plus graves problèmes de malentendus que créent certains aspects d'une partie non négligeable de la musique dite "contemporaine", et que cette réflexion mériterait peut-être un approfondissement qu'on ne peut envisager ici.

Une autre leçon à tirer de cette histoire semble être **l'erreur pédagogique très grave que constituent des dictées musicales compliquées,** faites de sons juxtaposés entre lesquels il devient impossible d'établir un lien intervallique de caractère harmonique. De telles dictées, qui ne peuvent être prises que par référence exclusive à la hauteur absolue, sont souvent présentées comme un moyen de hausser, par leur difficulté, le niveau des examens où on les propose. Qu'on augmente ainsi la difficulté, cela est certain, mais en même temps **on change complètement la nature de l'épreuve.** On la vide pratiquement de sa substance, car on transforme un test d'intelligence musicale en un simple exercice de réflexes mémorisateurs. Ceux qui possèdent la mémoire sans intelligence s'y voient surclassés par rapport à ceux qui possèdent davantage d'intelligence et moins de mémoire. Et vous savez fort bien que si ces deux qualités ne s'excluent pas l'une l'autre, elles ne sont pas non plus obligatoirement solidaires.

Tout ce qui vient d'être dit explique pourquoi, revenant à la méthode Kodaly, je souhaiterais que, loin d'être présentée aux pays latins, comme entachée, par sa solmisation, d'un défaut qu'il faudrait excuser et surmonter, la **dualité des deux nomenclatures** soit considérée et présentée comme un **argument positif** d'amélioration, car elle apporte une antidote à un vice fondamental de la pédagogie.

Cette remarque du reste ne s'applique pas exclusivement à la méthode Kodaly. On pourrait en dire autant du **tonic sol-fa** de Curwen, de la méthode française de **Gédalge** ou de la méthode américano-néerlandaise de Mᵐᵉ Justine **Ward**, car tous ces systèmes, sur le principe du moins, s'accordent à peu près avec Kodaly, démontrant par leur convergence la prise de conscience d'un problème que seule la routine travaille à faire passer inaperçu.

Dans la première partie de cette étude, nous avons étudié, par rapport à la "solmisation" proposée par le système Kodaly, le problème du rapport entre lettres et syllabes.

Ce premier point acquis, tous les malentendus ne seront pas éclaircis. Que les Hongrois ou les Allemands disent C quant les Latins disent **do** n'est pas le fond du problème. Que le nom de la note soit une lettre ou une syllabe, cela ne change rien au problème essentiel, qui est, pour les uns comme pour les autres, **l'éducation musicale à base de hauteur absolue.** Or cette notion n'était pas seulement inconnue avant la normalisation de 1859-1885, elle était, pour les raisons déjà indiquées, proprement inconcevable. Il est donc inexact de dire qu'en employant les lettres pour la hauteur abso-

lue, les syllabes pour la hauteur relative, la solmisation de Kodaly relie avec une tradition antérieure. Il est exact que, avant la disparition du système double du C sol-fa-ut, lettres et syllabes avaient une fonction différente, mais cette fonction n'avait rien à voir avec la hauteur absolue, qui n'existait pas et ne pouvait pas exister.

La solmisation telle que l'entendait Guy d'Arezzo n'incluait **aucune référence à la "hauteur absolue",** mais d'une part une référence à la succession diatonique des intervalles pour les syllabes (**voces**), d'autre part à la succession repérable des touches sur le clavier pour les lettres (**claves,** d'où notre mot "clavier"). La hauteur réelle de ces touches restait étrangère au système et n'était en rien postulée par lui : "Pour accorder des orgues, écrit Odon de Cluny, vous prenez un gros tuyau **de longueur quelconque** et vous l'appelez C, puis un second tuyau de moitié plus court que vous appelez c, etc." C n'est donc pas l'indicatif de la hauteur de la note, c'est la touche qui, sur un clavier normal, précède les deux touches noires. Rien d'autre. Cette touche est solfiée sol, fa ou ut selon les intervalles qui précèdent ou qui vont suivre, de manière à annoncer la place du demi-ton mi-fa, car B est une note mobile pouvant être dure/carrée ou molle/ronde (bécarres ou bémols). C n'est devenu synonyme de **ut** tout court que lorsque, par généralisation du **Si** au XVIIe siècle, ont disparu les deux hexacordes par bémol et bécarre pour ne laisser subsister que le seul hexacorde naturel devenu heptacorde — et c'est encore pourquoi nous parlons aujourd'hui de "do naturel".

Il n'a pu être question d'attribuer une valeur absolue de fréquence à C ou a **ut** (do) indifféremment qu'une fois fixée l'étalonnage du clavier par rapport à l'échelle des fréquences et à sa normalisation, c'est-à-dire l'année du **Faust** de Gounod pour la France, et deux ans après la mort de Wagner pour les autres pays. Ce n'est pas ici le lieu de rappeler les avatars que cette normalisation n'a cessé de subir depuis lors, et continuera encore sans doute à subir. Mais doit-on supposer qu'il n'y eut jamais de musiciens correctement formés avant que Wagner ne fût mort depuis deux ans ?

A ce qui précède peut s'ajouter un problème beaucoup plus récent. Il s'agit de la véritable campagne d'intoxication, souvent directive et officielle, menée en plusieurs lieux, et hélas spécialement en France, visant non plus à développer, mais à discréditer et si possible à annihiler l'instinct harmonique tonal que l'un des bienfaits de la méthode Kodaly est précisément d'affiner de manière spectaculaire. Cet affinement faussement baptisé "conditionnement", apparaît coupable aux yeux des intéressés et beaucoup en viennent depuis peu à prôner presque ouvertement, sous le nom vague et commode de "créativité spontanée", la supériorité d'une inculture avouée sur une culture dans laquelle les productions qu'ils entendent imposer trouvent malaisément leur place. L'un des plus grands mérites de l'éducation musicale kodalienne risque ainsi de se retourner contre elle et de provoquer dans certains milieux influents et soutenus, une véritable hostilité.

Quoi que l'on puisse penser de ces redoutables sottises, on ne peut ignorer que toute musique effectivement n'est pas obligatoirement tonale, et qu'en conséquence il importe de pouvoir en cas de besoin dissocier la pratique de la hauteur relative d'une analyse tonale à laquelle la lie plus ou moins la solmisation de Kodaly. C'est ce que permet notamment la notion de **diapason mobile**ou si l'on préfère, "flottant", que nous préconisions dans notre étude des Mélanges Lennards, et qui, loin de s'opposer à la solmisation kodalienne, peut en apparaître comme un prolongement, parfaitement compatible avec elle, et pouvant aussi en certains cas s'en dissocier sans rupture.

Le **"diapason flottant",** c'est tout simplement la faculté de pouvoir à volonter placer à n'importe quelle hauteur absolue le diapason de référence, ou plus simplement une note quelconque dotée d'un nom quelconque, par rapport à laquelle tout ce qui suivra prendra son nom selon les principes normaux du solfège relatif. On obtient ainsi un affinement de l'oreille intervallique auquel à volonté on pourra ou non adapter la solmisation Kodaly, mais sans qu'elle en soit dépendante. Une fois cet entraînement acquis, il restera à réaliser que, parmi tous les diapasons mobiles possibles, un et un seul a été choisi, par convention commode, mais révisable, et qu'il est pratiquement nécessaire, au-delà d'un certain degré de formation, d'en acquérir et conserver les réflexes mémorisés : c'est la hauteur dite "absolue". Loin de s'opposer à la première, elle en apparaît ainsi qu'elle l'est réellement comme un cas particulier, privilégié pour des raisons pratiques. Le musicien idéal à cet égard est sans doute celui qui, ses réflexes étant en tout et à tout moment ceux de la hauteur relative, peut se sentir à l'aise dans n'importe quel diapason choisi, mais qui **ensuite** se voit capable, chaque fois qu'il le désire, de choisir parmi tous les diapasons possibles celui qui, sous le nom de hauteur absolue lui permettra de communiquer avec ses semblables du fait que ceux-ci emploieront la même convention. Cette seconde acquisition, le plus souvent, se fera à peu près automatiquement par la pratique instrumentale, où elle se trouve généralement mise en action sans y penser.

Il s'agit donc, on le voit d'une démarche inverse de celle le plus souvent adoptée par les musiciens lorsqu'ils sont étrangers à la formation Kodaly. Pour eux, la démarche apparaît comme un passage **de l'absolu au relatif,** empruntant, le plus souvent, la voie vicieuse de la transposition. C'est au contraire **du relatif à l'absolu** que, en plein accord avec l'histoire et aussi avec le système Kodaly, mène la conclusion de notre étude. Loin de croire opportun d'excuser celui-ci de divergences avec les idées toutes faites, nous le remercierons de nous avoir conviés à examiner le bien-fondé de telles idées, dont l'extrême faiblesse contraste singulièrement avec la profondeur de leur enracinement.

Nous avoir invités à cet examen critique n'est pas l'un des moindres mérites de l'œuvre pédagogique géniale du grand Hongrois.

Jacques CHAILLEY
Professeur émérite à la Sorbonne (Paris)

(1) Hauteur absolue, hauteur relative, dans **Divini cultu splendori, studia musicae sacrae necnon et musico-paedagogiae ;** liber festivus in honorem Joseph Lennards ediderunt Henricus P.M. Lithens et Gabriel M. Steinschulte, Rome 1980, pp. 125-130.

STAGES

Proposés par
L'A.D.D.A. DES HAUTES-PYRENEES
et
L'ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE DE TARBES

A L'ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE DE TARBES
du 2 au 10 avril 1983

FACTURE DE CLAVECIN

avec Michel CRINON et Jean-Claude BATTAULT
Montage de kits - Facture instrumentale

FLUTE A BEC
CORNET A BOUQUIN
ANCHES ANCIENNES

avec Pierre TILLOUS et Jean-Marc ANDRIEU

Pratique instrumentale :
Niveau initiation
Niveau perfectionnement
(jusqu'au D.F.E. et D.P.S. des Conservatoires)

Frais de participation :
Pour un stage : 350 F
Pour les 2 stages : 500 F
Hébergement à la charge des stagiaires

AU CENTRE INTERNATIONAL
DE L'HOSPITALET A BAREGES - 65120
du 26 mars au 9 avril 1983

INSTRUMENTS A CORDES

avec Françoise CHOUTEAU - Violon
J. Emmanuel BOCQUET - Alto
J. Marie DALMAU - Violoncelle
Pour des élèves à partir des degrés élémentaire et moyen des Conservatoires

CLAVECIN

avec Martine CRINON
Pour des élèves tous niveaux des Conservatoires ou perfectionnement des connaissances techniques
Frais de participation : 85 F par jour

Parallèlement à ces stages aura lieu le
FESTIVAL DE PAQUES,
MUSIQUE ET ART SACRE
du 1er au 10 avril 1983

Pour tous renseignements, s'adresser au Secrétariat de l'Ecole Nationale de Musique
19, Cours Gambetta, 65000 TARBES
Tél. : (62) 93.09.97

Frédéric Chopin (1810-1849)

Polonaise Héroïque

Partition :

Chez tous les grands éditeurs.

Enregistrements :

Voir Disquaires

L'Auteur :

Frédéric Chopin, né près de Varsovie en 1810, mort à Paris en 1849, etait le fils d'un père d'origine française et d'une mère polonaise. A huit ans il se fait déjà applaudir comme pianiste dans un concert de bienfaisance. Après avoir terminé brillamment ses études secondaires en 1827, il entre à l'Ecole Supérieure de Musique de Varsovie dont le directeur Elsner est depuis longtemps déjà son professeur privé. A partir de l'année suivante, il entreprend ses premières tournées de concert à travers l'Europe. Berlin, Vienne, Prague, Dresde l'acclament. En 1830, quelques jours avant la sanglante insurrection polonaise, il quitte Varsovie qu'il ne reverra plus. Par Breslau et Prague il revient à Vienne. En 1831 il gagne Paris en passant par Salzbourg, Munich et Stuttgart où lui parvient la nouvelle de la chute de Varsovie. A Paris il fréquente les grands artistes de l'époque, Liszt, Meyerbeer, Berlioz, Heine, Balzac, etc., et les émigrés polonais. Après un voyage à Dresde où il rencontre Marie Wodzinska qu'il ne pourra épouser, on le retrouve à Leipzig où Clara Wieck lui semble être son interprète idéale. On connaît ensuite sa liaison avec George Sand qui l'emmène passer l'hiver 1838-39 aux Baléares. Revenu en France, il vit avec elle tantôt à Paris, tantôt à Nohant. Rupture en 1847. Deux ans plus tard, après une dernière tournée de concerts en Angleterre, il meurt à Paris, miné par la phtisie, et est inhumé au Père-Lachaise. La même année encore, son cœur est pieusement transféré à Varsovie par ses amis.

Comme Schumann, Chopin est un poète du piano. Il compose presque exclusivement pour cet instrument qui, grâce à Pleyel et Erard, avait bénéficié d'importants perfectionnements mécaniques et sonores. Il lui arrache les plus séduisants de ses accents. Si la virtuosité d'un Liszt touche l'esprit, la poésie de Chopin parle au cœur. Avec un génie sans précédent il se sert des figurations mélodiques, des passages et des ornements qu'il multiplie d'une manière indéfiniment variée. Mais ce qui est surtout nouveau dans son œuvre, c'est d'avoir fait passer dans la musique européenne les rythmes et les mélodies de son peuple. Certes, avant lui déjà on a pu trouver dans la musique occidentale des influences polonaises, mais non encore la volonté de créer un art vraiment national. La musique populaire de son pays lui offrit un précieux matériel rythmique : ses danses, mazurkas et polonaises. Chopin leur a ajouté le riche raffinement de son harmonie, la tendre poésie de sa nostalgie et la fougueuse impétuosité de son patriotisme.

La Polonaise :

Bien que son nom même en indique l'origine nationale, la polonaise ne peut être considérée comme une danse populaire. Son origine, d'ailleurs fort discutée, doit être cherchée bien plutôt dans les danses nobles, les danses de cour. On peut en effet la rapprocher bien plus de l'ancienne intrada ou pavane italienne ou même de la sarabande espagnole. Peut-être même que son rythme, qui est justement celui du boléro (3) permet de songer à une lointaine filiation espagnole.

C'est une danse marchée, de caractère noble et grave, sans la moindre trace de sautillement saltatoire, et dont Liszt a dit qu'elle était « destinée à faire surtout remarquer les hommes, à mettre en évidence et à faire admirer leur beauté, leur bel air, leur contenance martiale et courtoise ». Elle se distingue de la marche régulière en ce qu'elle est écrite à trois temps. Dans sa forme la plus simple et la plus ancienne, elle comprend deux phrases de huit à seize mesures. A cela s'ajoute souvent un trio semblablement construit, suivi de la reprise de la première partie et parfois d'une coda. Le vrai caractère de la polonaise est d'une solennelle grandeur, ce qui s'exprime le mieux dans le mode majeur. Les phrases débutent sur le premier temps d'une mesure, les cadences tombent sur le troisième temps après un second qui n'est qu'un retard ou une appogiature longue (4).

Les premières polonaises sont des danses anonymes dont le titre est le nom d'un héros national. La plus célèbre est celle de Kosciuszko. La polonaise fut dansée pour la première fois en 1574 à Cracovie lors de l'élection de Henri de Valois au trône de Pologne. Au XVIII[e] siècle elle s'est implantée dans la musique classique française et allemande. On en trouve dans l'œuvre de Couperin et de Guillemain, dans la 6[e] suite française de J.-S. Bach, chez W. F. Bach, Telemann, Schobert, Kirnberger, dans la sonate en ré majeur de Mozart, dans le Faust de Spohr, dans le triple concerto de Beethoven, chez Weber et Schubert, et enfin chez les Polonais Lipinski, Kozlowski et Oginski qui ouvrent la voie aux chefs-d'œuvre de Chopin et de Liszt.

Les polonaises de Chopin :

La polonaise est la première forme qu'il pratique dès 1817, à sept ans et demi. La dernière, la polonaise-fantaisie, est de 1846. Dans l'ensemble on en compte 14. Elles donnent une image presque complète de la personnalité d'un Chopin poète, amoureux, patriote et virtuose. Exilé lui-même, Chopin composait et jouait ses compositions spécialement pour un groupe d'exilés polonais à Paris. Danse noble de l'aristocratie, la polonaise devient chez Chopin comme une idéalisation du passé fastueux et chevaleresque de la caste des seigneurs. Puis il y introduit en plus sa nostalgie. Enfin on peut y entendre l'élan frémissant d'un exilé meurtri dans son âme; et ce ne sont plus les soirées fastueuses des nobles qu'elles évoquent, mais la lutte héroïque de tout un peuple. Les premières polonaises, tendres et caressantes plus que brillantes et fastueuses, rappellent Weber (Op. 71-1827). La première polonaise, Op. 26 en do dièse min. (1836) est encore féminine et

tendre. Mais c'est dans les deux suivantes que Chopin élabore le type de sa polonaise brillante. La deuxième de l'Op. 26 appelée la « Sibérienne », est virile et menaçante malgré une certaine mélancolie. Celle en la maj. Op. 40 n° 1, dite « Militaire », brille d'un éclat lumineux. Enfin avec Op. 44 en fa dièse min. (1841) et Op. 53 en la bémol maj. (1843), Chopin porte cette forme à sa plus haute perfection expressive.

La Polonaise n° 6 :

en la bémol majeur, Op. 53, composée en 1843, dédiée à Auguste Léo, est appelée *Polonaise Héroïque*. Son mouvement est maestoso. Avec cette œuvre nous sommes dans le climat de l'Etude en ut mineur dite « Révolutionnaire », ce climat romantique de patriotisme et de liberté. C'est ici que la polonaise de Chopin subit encore sa dernière transformation : ce n'est plus la vieille Pologne aristocratique et féodale qu'on y entend, mais la nouvelle Pologne, la Pologne romantique, celle d'un peuple opprimé et rebelle, celle des exilés et des conspirateurs. De chevaleresque et martiale, la musique devient épique et héroïque. Cette polonaise reste la plus prodigieuse expression héroïque de Chopin. L'équilibre des proportions, la vigueur sauvage de l'élan rythmique, la rudesse des harmonies s'allient avec une inspiration passionnée qui exprime la violence des sentiments révolutionnaires dans une forme parfaite. On y distingue six éléments différents qui, groupés en trois grandes sections, forment neuf épisodes successifs.

Première section :

a) Une page d'introduction de 16 mesures, d'une tension croissante avec ses montées chromatiques et ses cadences, amène

b) le thème principal (1), lumineux et éclatant, au-dessus d'une vigoureuse basse en croches. Ce thème est exposé en deux reprises de 16 mesures dont la seconde est une amplification en octaves de la première.

c) Une transition nerveuse de 8 mesures, aux sonorités stridentes, issue du thème principal, conduit

d) à un sostenuto mélodieux qui n'est pas sans rappeler le thème central de l'autre polonaise. Ce n'est d'ailleurs que là qu'apparaît enfin à l'accompagnement le rythme caractéristique de la polonaise.

e) Ce passage majestueux et solennel conduit (mes. 65) au retour du thème principal qui clôt la première grande section.

Deuxième section :

Changement de tonalité : cet épisode central est en mi majeur. Deux mesures de forts accords arpégés introduisent à la basse ce fameux roulement d'octaves en doubles croches, véritable piétinement d'une colonne en marche. Passant insensiblement de la pénombre du *pp* au lumineux éclat du *ff*, un chant de guerre et de révolte (2), deux fois recommencé et scandé avec énergie, semble vouloir se frayer un chemin à travers le tumulte héroïque pour s'épanouir en un formidable crescendo.

Troisième section :

a) Une page de transition qui revient vers les bémols, mais où la tonalité reste indécise, avec des dissonances éclatantes, conduit (mes. 130) vers
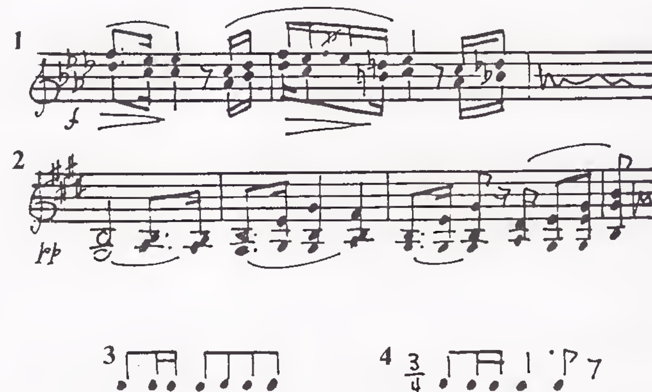
b) une rêveuse cantilène, mélodieuse et tendre, qui s'égrène sur le clavier à la manière d'un nocturne intercalé, aux harmonies diaprées et fuyantes.

c) Et le morceau se termine par la double reprise du premier thème principal, prolongé par une coda qui met l'accent sur l'éclat triomphant de ce thème.

La légende raconte que, lorsque Chopin interpréta pour la première fois cette polonaise héroïque devant un cercle d'amis, il crut voir la pièce se remplir peu à peu d'une foule de chevaliers et de princes magnifiquement armés, prêts à combattre pour la libération de la Pologne. L'intensité de cette hallucination fut telle qu'il dut brusquement interrompre son jeu pour s'enfuir.

Conclusion :

Les polonaises sont assurément dans l'œuvre de Chopin ce qui peut intéresser le plus vivement nos élèves du premier cycle. Leur vigueur rythmique surtout et leur virtuosité éclatante, mais aussi leur grandeur solennelle et leur élan patriotique ne manqueront pas de les impressionner profondément.



René KOPFF

Dans nos prochains mensuels suivront les analyses :

Polonaise n° 1 "Militaire" en LA M de **CHOPIN**

L'ouverture du Vaisseau Fantôme de **WAGNER**

(suite de la page 6)

sation que peinture ». Beethoven décrit beaucoup moins qu'il ne suggère. Le paysage sert de cadre et de prétexte à une certaine atmosphère psychologique de joie détendue et de bonheur dans la simplicité.

Pourtant, et malgré de nombreux essais plus ou moins réussis de musique descriptive antérieurs à Beethoven, et qui sont toujours restés en marge de la vraie musique, il n'est pas erroné de considérer la *Symphonie pastorale* — qui connut l'affection toute particulière de Berlioz — comme le premier jalon sur le chemin qui mène de la symphonie pure au poème symphonique.

COLLEGE "Les Mattons" à VIZILLE

L'ECOUTE ou la MUSIQUE DES LANGUES

au sujet des "HISTOIRES NATURELLES"

par

Mesdames CLAISSE et ROMAZINI

OBJECTIF

— Faire découvrir le pouvoir évocateur des rythmes, des sonorités, du volume, des phrases de la langue française par l'étude d'un exemple :
les **HISTOIRES NATURELLES** de Jules RENARD mises en musique par Maurice RAVEL

— Cette étude fait partie d'une action culturelle (P.ACT.E.) menée durant une année par 15 professeurs et 12 classes sur l'ECOUTE ou la musique des langues.

CONDITIONS

— Niveau : une classe de 6e
— Les deux professeurs se sont réunis pendant une heure ; ont travaillé ensuite séparément avec les enfants mais en ayant connaissance des travaux réalisés par les enfants par de brèves entrevues renouvelées.
— Durée : 6 heures réparties sur 2 mois du 3e trimestre en Français.

DEROULEMENT

4 textes, en musique, des Histoires naturelles : le paon, le grillon, le cygne, la pintade.

En Français : Observation détaillée de la structure du poème : prose utilisant petites phrases descriptives et poétiques, recherche du message auditif des mots : termes incisifs traduisant l'ironie, l'amertume et l'humour.

En musique : préparation à l'audition par des :
— exercices de décontraction (cf article sur la préparation corporelle et vocale du cours de musique dans "l'Education Musicale" n° 278)
— exercices de concentration, puis en posture d'écoute :
— première audition les yeux fermés d'un extrait (les textes entiers ont été étudiés)
— 2e audition : les enfants notent en réécoutant, toutes les remarques qui leur viennent à l'esprit
— mise en commun des réflexions en un jeu d'écoute dont les règles ont été acceptées à la base : interdiction de se retourner sur le locuteur, position corporelle stable, hors-jeu pour les enfants qui expriment une remarque déjà formulée par un camarade.
— réaudition si désaccord sur une observation.

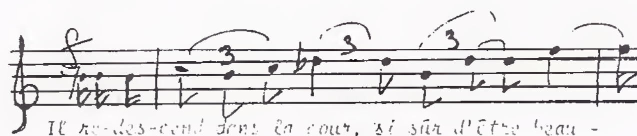
Voici à titre d'exemples quelques remarques effectuées par les élèves sur la mélodie **du paon** :
— renforcement du message du poème par l'illustration musicale
— respect de M. RAVEL pour le texte de J. RENARD : la mélodie est calquée sur le rythme naturel des paroles
— mise en relief des mots importants par des intervalles mélodiques ex : le qualificatif "glorieux" est marqué par un saut d'octave et un rythme saccadé :

Exemple 1:



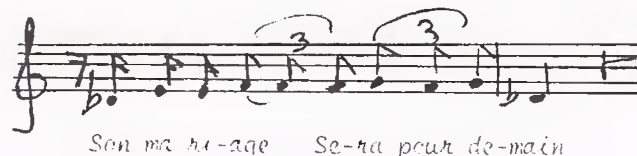
— intensification des traits de caractère du paon par des procédés musicaux : la suffisance du paon est suggérée par un rythme de pavane
— son orgueil par un registre aigu et une courbe ascendante de la mélodie ainsi que par l'intensité vocale :

Exemple 2:



— sa déception par un registre grave, une tessiture restreinte, une mélodie étirée, une nuance faible:

Exemple 3:



ESSAI de CREATIVITE

En Français, les élèves sont invités à faire vivre un animal de leur choix en utilisant au maximum les rythmes, l'ampleur et les sonorités de la phrase. Ci-joint le texte de Pascal : La libellule.

En musique :

a) recherche de moyens vocaux pour traduire les actions et comportements des animaux choisis, la tourterelle, la fourmi, la libellule : appels, roucoulements, chuintements, sifflements, murmures, souffles, utilisation des consonnes comme sonorité descriptive — des voyelles comme fond sonore.

b) travail sur le texte retenu en groupes de 5-6
— lecture articulée : chaque syllabe très articulée par chacun en lecture mélangée est ici considérée comme une petite percussion.
— lecture mêlé : chacun lit à son rythme, pour lui-même donc plus fort, en essayant de trouver le ton : on entend une rumeur.
— parlé chanté : dans une lecture mélangée, certains mots sont chantés, apparaissant comme des fusées sonores.

c) recherche mélodique pour les textes proposés.

d) organisation de la mélodie avec son accompagnement vocal.

ESSAI d'ELEVE : LA LIBELLULE de Pascal E. 6^{e}_{5}

Libellule aux ailes de tulle
Couleurs de lune,
Tu voles légère, tes ailes étendues, te portent dans une zone de roseaux.
En vibrant tu t'avances, vers un nuage immense de moustiques éparpillés.
C'est alors que tu piques à en perdre haleine vers un de ces insectes.
Tu longes le ruisseau lentement, pour montrer tes prouesses aériennes.
Tout d'un coup en volant tu t'affoles.
Un danger noir te survole et plane sur le ciel, il plonge sur toi en serrant ses ailes et de gobe d'un coup.
Tu n'existe plus.
De toi, il ne reste une paire d'ailes bleutées qui descendent en tournoyant, pour se poser sur l'onde, poussées par le vent vers l'autre bout du monde.

REFLEXIONS CRITIQUES

L'intérêt des enfants pour ce travail nous a semblé d'autant plus grand que l'étude fut plus approfondie.

Nous avons constaté l'étonnante analyse très pertinente des enfants, effectuée avec autant de sérieux, d'application et d'enthousiasme dans les 2 disciplines mais, avons déploré de ne pouvoir arriver à un produit fini, faute de temps.

Le sujet littéraire bien adapté à des enfants de 11-12 ans et la subtile illustration musicale de M. RAVEL se prêtant aisément à l'analyse, ont facilité le déroulement de l'expérience.

EXEMPLE de POEME en PROSE : le PAON, extrait des HISTOIRES NATURELLES de JULES RENARD

Il va sûrement se marier aujourd'hui.
Ce devait être pour hier. En habit de gala, il était prêt.
Il n'attendait que sa fiancée. Elle n'est pas venue. Elle ne peut tarder.
Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien et porte sur lui les riches présents d'usage. L'amour avive l'éclat de ses couleurs et son aigrette tremble comme une lyre.
La fiancée n'arrive pas.
Il monte au haut du toit et regarde du côté du soleil. Il jette son cri diabolique :
Léon! Léon!
C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée. Il ne voit rien venir et personne ne répond. Les volailles habituées ne lèvent même point la tête. Elles sont lasses de l'admirer. Il redescend dans la cour, si sûr d'être beau qu'il est incapable de rancune.
Son mariage sera pour demain.
Et, ne sachant que faire du reste de la journée, il se dirige vers le perron. Il gravit les marches, comme des marches de temple, d'un pas officiel.
Il relève sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle.
Il répète encore une fois la cérémonie.



La Vénerie et sa musique *

par
Francis PINGUET

3) **Les Fanfares de Maîtres et d'Equipages**

Le répertoire des Fanfares de Circonstances et des Fanfares d'Animaux est nécessairement limité, et il est pratiquement clos (on créa à la fin du XIX[e] siècle une des dernières "Le Passage du Chemin de Fer"...), mais des centaines de Fanfares sont attachées à des noms de personnes, à des équipages (dont elles sont comme une sorte d'hymne national) et à des lieux. On les regroupe sous le nom générique de "Fanfares de Maîtres". Il s'en crée régulièrement de nouvelles aujourd'hui. Leur forme est identique à celle des Fanfares de Circonstances comme nous le verrons plus loin.

Histoire de la Musique de Chasse, l'instrument, la forme des fanfares

Ce titre regroupe des chapitres différents mais qui sont indissociables, et ils se sont eux-mêmes greffés sur l'histoire de la chasse à diverses époques, comme des rivières vont se jeter dans un fleuve tout au long de son parcours.

On a vu que la musique des chiens était aussi ancienne que la chasse (depuis en tout cas que l'Homme a utilisé des chiens pour la chasse, c'est à dire depuis des millénaires). Les cris des chasseurs ont également toujours dû être utilisés à la chasse. On sait par exemple que les Gaulois avaient la réputation d'aimer chasser avec des chiens courants en poussant de grands cris. Mais la voix humaine ayant des limites, les chasseurs ont utilisé des cors fabriqués à partir de cornes d'animaux afin de pouvoir lancer des messages au loin.

Les cors étaient déjà utilisés depuis l'Antiquité dans différents contextes : il y avait une tradition des cors qui a donc rejoint la tradition de la chasse. Si aujourd'hui certains instruments sont considérés comme "populaires" (l'accordéon) ou "bourgeois" (le piano), dans l'Antiquité, et aujourd'hui encore dans certaines civilisations dites "primitives", les différents types d'instruments étaient très rigoureusement réservés à des castes très précises : et dans un tel contexte on voit toujours les cors, les trompes, les trompettes, réservés aux castes sacerdotales, militaires ou aristocratiques (dans certaines civilisations le Noble est d'ailleurs à la fois le Grand-Prêtre et le Chef de Guerre). Le cor appelle à la prière et il règle le mouvement des armées (la Bible par exemple fait souvent mention de ces différents usages).

"Cor," "Trompe", "Trompette" etc... ces différents termes s'entremêlent, encore aujourd'hui. Primitivement on utilisa des cornes d'animaux dont on perçait la pointe pour en faire une embouchure, ensuite on fabriqua des "cors" sur le modèle de ces cornes, en bois ou dans différents métaux plus ou moins précieux. Petit à petit on aboutit ainsi aux trompettes et à toute la famille des "cuivres" de l'orchestre. Le terme de "Trompette" vient de "Trompe" dont l'origine animale est évidente : voir par exemple les trompes d'éléphant (encore que l'on fabrique des instruments à partir des défenses et non pas à partir de la trompe de cet animal dont le nom est à l'origine du mot "olifant"). Aujourd'hui le Grand Public dit "Cor de Chasse" alors qu'au sein de l'univers de la Vénerie on dit "Trompe de Chasse" (on ne dit jamais "jouer du Cor de Chasse" mais "sonner de la Trompe de Chasse"). Et par ailleurs cette "Trompe" est l'ancêtre du "Cor d'harmonie"...

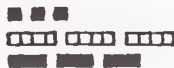
Ces cors primitivements utilisés à la chasse ne pouvaient bien sûr transmettre que des messages rythmiques, formés d'une succession de brèves et de longues, un peu à la manière du morse : on indiquait ainsi le Départ de la Chasse, la Vue, tel ou tel animal (cerf, sanglier, loup, etc...), la Mort, et un certain nombre d'autres circonstances, comme d'ailleurs cela se pratique encore dans certaines chasses à tir au grand gibier.

Ces messages sont appelés "Cornures" dans les Traités de Vénerie du Moyen Age. Leur structure varie d'un Traité à l'autre, et il est probable que chaque région ou même chaque équipage avait ses propres cornures.

* Voir L'EDUCATION MUSICALE n° 292-294

Exemple 1 :
"Cornure de chemin" (extrait du Traité de Vénerie de Hardouin de Fontaines-Guérin : "Le Trésor de la Vénerie" XIVe siècle)

Cornure de Chemin
« Qui veut chemin corner
« Trois mots tout sengles doit sonner
« Et puis trois doubles et après
« Trois mots plus longs, tout près après,



« Que ne furent ces trois premiers.
« Puis doit tantôt recommencer
« A corner une autre haleinée,
« Qui soit tout au revers cornée



Cette musique était bien sûr rude et primitive, mais en variant la pression des lèvres on obtient deux sons : un grave et un aigu, que l'on nommait le "Gros Ton" et le "Ton Gresle". Et il y avait aussi, notamment à l'Hallali un effet de masse lorsque tous les veneurs étaient réunis. En tous cas les Traités de Vénerie témoignent du plaisir procuré aux hommes et aux chiens par le son du cor : "le bois en retentissent et les chiens moult s'en esbaudissent" ("La Chasse du cerf" XIIe siècle).

La "Trompe de Chasse" apparaît dans la Vénerie à la fin du XVIIe siècle. L'instrument vient de l'orchestre et de l'église. Les veneurs puristes furent assez réticents au début. Eux qui reprochaient déjà au roi Louis XIV d'emmener trop de monde à la chasse (les calèches des dames...) estimaient qu'à la chasse on devait chasser et non pas faire de l'opéra...

Dans l'Histoire de la Musique de Chasse ce passage du Cor à la Trompe apparaît comme une véritable mutation plutôt que comme une évolution, et pourtant il y a, du point de vue technique, une certaine parenté entre les deux instruments : dans les deux cas il s'agit d'un tube conique, d'une vingtaine de centimètres de long dans le cas du Cor, et de plusieurs mètres dans le cas de la Trompe (une Trompe n'est pas formée d'un tuyau de diamètre constant comme peut l'être un tuyau de plomberie, il s'agit d'un véritable tube conique enroulé, et dont le diamètre est sans cesse croissant de l'embouchure au pavillon). Dans les deux cas les lèvres du sonneur ont une fonction d'anches, et par la variation de pression de ces lèvres sur l'embouchure on fait sortir les différentes harmoniques (ou partiels) d'une fondamentale qui varie bien sûr avec la longueur du tube.

On a vu que sur les cors primitifs on ne pouvait sortir que deux sons (un grave et un aigu). Pour les Trompes, il faut se souvenir de l'ordre des harmoniques, c'est à dire en prenant le DO comme fondamentale :

do do sol do mi sol (si/sib) do ré mi fa sol la (sib)(si)do
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Sur certaines Trompes relativement courtes on ne peut sortir que les harmoniques de la seconde et de la troisième octave (on pourrait théoriquement sortir les harmoniques des octaves supérieures mais, pratiquement, les lèvres n'y parviennent pas).

do sol do mi sol (sib) do
2 3 4 5 6 7 8

Dans cette catégorie on peut citer le Clairon Militaire et la Trompe de Chasse allemande : deux instruments qui renvoient à des univers totalement différents et qui sont également assez dissemblables d'aspect mais qui sont pratiquement identiques du point de vue musical (d'autant plus que tous deux sont en Mib).

Le clairon malgré ses limites a donné naissance à un certain nombre de sonneries bien différenciées, et même à des "mélodies" d'une certaine dimension (cf. Le refrain du "Boudin" de la Légion Etrangère).

La Trompe de Chasse Allemande, qui connaît les mêmes limites a donnée naissance également à un certain nombre de sonneries qui peuvent même être "orchestrées" pour des ensembles de trois ou quatre trompes. Précisons que ces trompes sont utilisées dans toute l'Europe Centrale, et qu'on en trouve également dans les armureries en France (trompes enroulées et gainées de cuir vert). Précisons également que la musique de chasse allemande, et surtout les chansons de chasse qui, elles, utilisent toutes les notes de la gamme, ont souvent été reprises par l'armée (le fait est assez fréquent : beaucoup de chants militaires sont d'origine paysanne, "folklorique") ; ainsi beaucoup de chants qu'on croit être des chants "Nazis" parce que les soldats allemands les chantaient pendant la Seconde Guerre Mondiale sont en fait d'anciennes chansons de chasse (ainsi le fameux "Hali Halo" est de la même famille que "Hallali" ou "Tally Ho").

Exemple d'un arrangement pour quatre Trompes Allemandes

Exemple 2 :
Fanfare Allemande arrangée pour 4 trompes (Extrait)

Der Jagd-hör-ner Sig-nal hell ju-belnd klingt es vom

La Trompe de Chasse Française, celle qui est utilisée aujourd'hui, celle que le Grand Public connaît, est de beaucoup plus grande dimension. Plusieurs types de trompes se sont succédés, de dimension croissante depuis le début du XVIIe siècle, pour aboutir au début du XVIIIe siècle à une trompe dont le tube conique, enroulé, fait 4,545 m de long. Cette trompe fut d'abord enroulée à un tour et demi. C'est la **Dampierre,** grand cerceau de 70 cm de diamètre qu'on voit sur les toiles de J.B. Oudry consacrées à la Vénerie de Louis XV. Vers 1729 apparut une trompe enroulée à deux tours et demi (55 cm de diamètre) : la **Dauphine.** Enfin vers 1830, le duc d'Orléans, fils de Louis-Philippe, commanda des trompes enroulées à trois tours et demi (45 cm de diamètre) : c'est la **d'Orléans** ou la **Périnet** (du nom d'une famille de facteurs d'instruments) qui est utilisée de nos jours à la chasse.

La Trompe de Chasse Française est en Ré (mais on écrit toujours la musique en Ut) ; lorsque, comme on le verra plus loin, certains compositeurs utilisèrent des trompes de chasse à l'orchestre pour donner plus d'éclat à certaines musiques de fête, de plein-air, ils durent tenir compte de cette particularité : n'est-ce pas de là que vient cette réputation de "brillant" du ton de Ré Majeur, qui autrement semble bien relever de l'univers des mythes ?
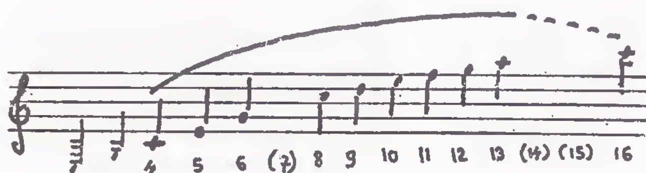
La Trompe de Chasse utilise les harmoniques de la troisième et de la quatrième octave :

do	mi	sol		do	ré	mi	fa	sol	la			do
4	5	6	(7)	8	9	10	11	12	13	(14)	(15)	16

(certains sonneurs spécialisés en "basse", utilisant la même trompe, mais avec une embouchure spéciale, sortent l'harmonique 2 : Do grave, qui n'est jamais noté).

Cette tessiture de la Trompe s'écrit ainsi :

Exemple 3 :
Tessiture de la Trompe



L'harmonique 7 (Si/Sib) "sort" parfaitement sur une trompe mais elle n'est jamais utilisée car cette note n'entre pas dans la logique du langage tonal de la musique de chasse. On sait que cette note a posé pendant des siècles un problème aux théoriciens de la musique occidentale (cf. "La Genèse de la Tonalité Musicale Classique" par Armand Machabey - Ed. Richard-Masse). Elle a même reçu son nom longtemps après les autres : rappelons que le nom des notes de la gamme (UT, RE, MI etc...) vient de la première syllabe de chaque vers de la première strophe de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste : "UT Queant Laxis", et que ce nom de "SI" est venu, par après, des initiales - S.I. - de Saint Jean. Auparavant on se servait de la notation allemande : B, un carré (origine du mot "bé-carre") pour le SI et un b rond, "mou" (origine du mot "bé-mol" et du graphisme b) pour le SI .

On peut dire que la musique de chasse est le dernier témoin, toujours vivant, d'une certaine tradition mélodique et harmonique de la musique occidentale, qui a considéré tout ce qui a suivi (à commencer par le "tempérament égal" de Werckmeister) comme une succession de coups de sape. Et l'on peut en effet considérer toute l'évolution de l'harmonie, particulièrement au XIXe siècle (c'est à dire après la Révolution de 89, et ce n'est sans doute pas un hasard) soit comme une succession d'enrichissements, soit comme un minage, qui allait sans cesse en s'aggravant, du système tonal. A mon avis les deux points de vue sont justes car ce système tonal a effectivement fini par s'effondrer (sauf dans la "musique populaire" qui harmoniquement n'a pas bougé, et c'est ce qui explique le divorce sans cesse croissant entre la "Grande Musique" et le "Grand Public") ; mais aussi il est bien évident que toute cette évolution a permis l'éclosion de chefs-d'œuvre qui aurait été impossible s'il y avait eu une stagnation de la tonalité. En tout cas il me semble un peu facile de se moquer aujourd'hui des musiciens contemporains de Beethoven, par exemple, qui se scandalisaient de sa musique. Ils sentaient bien qu'un univers s'effondrait. A chaque nouvelle "révolution", musicale ou autre, un univers s'effondre. C'est ainsi, et l'on sait maintenant qu'il est aussi hasardeux d'y voir à chaque fois, et systématiquement, un "progrès" qu'une "décadence". Le débat, dans tous les domaines, dure depuis des millénaires... Pour l'homme cela se déroule rarement sans tragédies. Petite anecdote : j'ai rencontré des sonneurs, complètement plongés dans la Trompe de Chasse, et pour qui "Mozart c'était déjà le commencement de la fin"... Cela dit, il est des traditions qu'aucune révolution n'a encore réussi à abattre, ou plutôt qui renaissent chaque fois de leurs cendres : la chasse en est une, la musique de chasse en est une autre.

Restons avec Mozart, et même avec Bach : on sait que les "Cors" utilisés à l'époque étaient semblables aux trompes de chasse. Simplement, un système de coulisses, qui demandaient un certain temps pour être placées sur l'instrument, permettait de transposer l'ensemble de la gamme. Aussi les phrases que confient les compositeurs de cette époque au cor sont-elles assez proches de celles qu'on retrouve dans la musique de chasse.

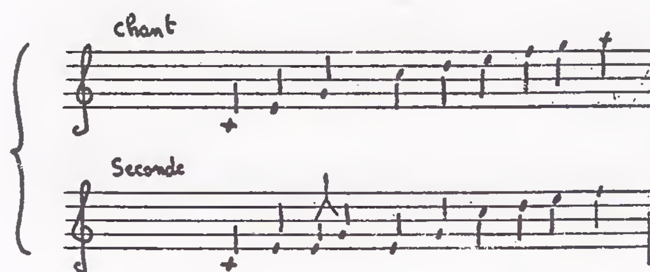
Mais sur une Trompe, ou un "Cor Naturel", on peut en fait "sortir" les douze demi-tons de la gamme chromatique en plaçant la main de diverses

façons devant le pavillon. On appelle ces notes complémentaires ainsi produites des "sons bouchés". Ils sont parfaitement nets (cela demande cependant une grande maîtrise de l'instrument que peu de sonneurs possèdent), mais ils ne peuvent pas avoir l'éclat des notes "naturelles" (en Vénerie on dira qu'on ne peut pas ainsi sonner "pleine trompe"). Les compositeurs du XVIIIe siècle utilisaient ces "sons bouchés", et cela pose d'ailleurs un problème de choix d'instrument pour l'interprète : doit-on utiliser pour cette musique des "cors d'harmonie", qui permettent de donner à toutes les notes le même éclat en se disant que les compositeurs d'autrefois auraient sans doute préféré avoir à leur disposition un tel instrument, ou doit-on utiliser un "cor naturel" en se disant que ces compositeurs ont délibérément voulu cette coloration instrumentale particulière aux "sons bouchés" ?

L'harmonie particulière de la Musique de Vénerie
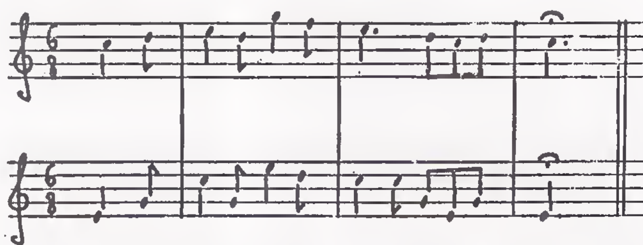
La Musique de Vénerie n'utilise que les harmoniques naturelles. Et une large part de l'esthétique de cette musique provient de la contrainte que lui impose ce choix limité de notes. Elle provient également d'une harmonisation particulière, que l'on retrouve dans les fanfares sonnées en duo. A chaque note du "Chant" correspond systématiquement telle note de la "Seconde", et cela quelque soit la place de cette note dans le déroulement de la phrase musicale. On peut ainsi dresser un tableau du rapport constant des notes du "Chant" et de la "Seconde" :

Exemple 4 :
Rapport chant/seconde



Un court exemple tiré d'une fanfare de circonstance, le "Volcelest" (ce mot désigne la trace du pied de l'animal dans le sol) l'illustrera parfaitement. On peut également sonner en trio : dans ce cas une ligne de basse est ajoutée en dessous de ce duo sans qu'il soit modifié. A noter qu'à la chasse les Fanfares sont toujours sonnées en solo (sauf au cours du petit concert récapitulatif de la Curée) :

Exemple 5 :
Phrase A du "Volcelest" en duo



On remarquera que si l'on joue cet exemple au piano, une sorte de climat évocateur de la chasse apparaît aussitôt. C'est donc que ce climat est bien lié à ce type d'harmonisation, au delà même du timbre de la Trompe de chasse. On notera également que ce climat ne dépend pas d'un Fa diézé comme on le croit parfois. Bien sûr les musiciens étrangers à la Musique de Vénerie entendront à la Trompe un Fa légèrement diézé, mais pour les sonneurs, et aussi pour la logique tonale de cette musique il s'agit d'un Fa bécarre.

Le "Ton de Vénerie"

Si la musique de Vénerie a une logique bien précise, qui apparaît même lorsque l'on joue un tel exemple au piano, il est certain qu'elle possède également toute une série de règles qui sont liées à une utilisation particulière de la Trompe.

On peut sonner une fanfare telle qu'elle est écrite, et telle qu'on l'entend si on la joue au piano. On dit alors qu'on sonne la Fanfare **"en piqué".** Mais pour le sonneur il ne s'agit là que d'une esquisse : la Fanfare n'aura son dessin définitif que si on la sonne avec ce qu'on appelle le **"Ton de Vénerie".** Ce terme désigne à la fois un phrasé particulier, un certain vibrato, et une série d'ornements dont les principaux sont le **"Hourvari"** (sorte de glissando ascendant lié à un crescendo qui précède la première note d'une phrase — attaque la note "par en-dessous") et le **Taïaut** (qui est un dédoublement des valeurs longues — par exemple deux noires sur la même note au lieu d'une blanche — mais produit par un coup de langue particulier, et d'ailleurs difficile à maîtriser au début, à l'intérieur de l'embouchure qui permet de marquer ces deux valeurs sans les détacher. On peut aussi, d'une certaine manière, assimiler le "taïaut" à un mordant).
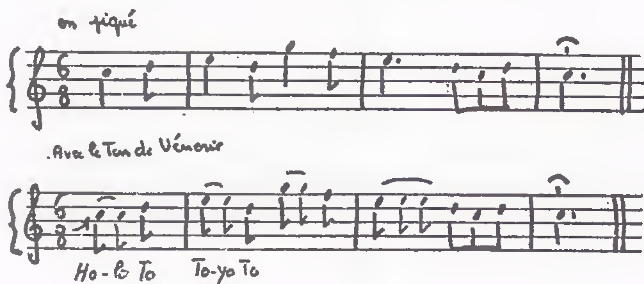
Ces règles sont très précises, et si elles n'apparaissent jamais dans l'écriture des fanfares, elles sont parfaitement évidentes pour les sonneurs.

En fait on voit là les limites de l'écriture musicale traditionnelle, car si l'on part de la fanfare écrite on peut penser que le "Ton de Vénerie" consiste en une série d'ornements surajoutés, mais pour le sonneur tout se tient. Et d'ailleurs, cette musique transmise par tradition orale (la plupart des sonneurs ne savent pas lire la musique) est transmise globalement. Les ethnomusicologues savent que la transmission d'une musique par tradition orale est

souvent plus sûre que le recours à l'écriture qui, quel que soit le type d'écriture musicale envisagé, ne permet jamais de tout noter (mais bien sûr l'écriture permet à une musique, ou à un texte littéraire, de survivre à la disparition des sociétés qui les ont produits).

Ajoutons que cette musique peut également être chantée selon une forme de chant spécifique aux sonneurs, et qui imite parfaitement toutes les inflexions de la Trompe (un peu comme le "scat" dans le jazz). J'ai souvent entendu chanter ces fanfares dans les équipages par les Hommes de Vénerie (Piqueux, valets de chiens, de chevaux) pendant leur travail au chenil, à l'écurie, en dehors de la chasse (malheureusement l'usage du transistor s'infiltre de plus en plus au cœur des forêt françaises...). Et les sonneurs répètent souvent en chantant pour éviter de trop fatiguer les lèvres (car la trompe est un instrument terriblement éprouvant). Pour les ensembles il se produit d'ailleurs un phénomène étonnant : un sonneur habitué à sonner "en seconde", improvisera spontanément une seconde voix sous une fanfare nouvelle. Généralement il ne connaît pas la musique, et il croit chanter ou sonner une voix parallèle (comme s'il s'agissait par exemples de tierces ou de sixtes parallèles — notions qui lui sont d'ailleurs étrangères) alors que perpétuellement il chante par rapport à la voix principale une succession de sixtes, de quintes, de tierces majeures, de tierces mineures etc... Si l'on demandait à un chanteur ayant une forte formation de solfège d'improviser un tel contrepoint il éprouverait certainement bien des difficultés au début, car il y aurait pour lui une série de mécanismes intellectuels qui devraient précéder ce que le sonneur fait spontanément, tant est forte et parfaitement enracinée cette tradition pour lui. Un tel phénomène est fréquent dans bien des musiques ethniques. On le sait, mais ce qu'on sait moins c'est qu'il n'est pas nécessaire d'aller au fin fond de l'Afrique ou de l'Asie pour le rencontrer...

Exemple 6 :
Le Volcelest en piqué et avec le Ton de Vénerie



La Forme de Fanfares

Les "Fanfares de Circonstances", de même que les "Fanfares de Maîtres" (les plus récentes comme les plus anciennes) ont toujours (sauf exceptions très rares) une forme très "rigide", ou très "simple" si l'on préfère : A-B-A.

La première phrase A tourne autour de l'accord de DO. Elle se termine toujours par un DO, avec la cadence RE/DO ou SOL/DO : jamais bien sûr SI/DO, et cette absence de la sensible contribue à donner à cette musique sa carrure mélodico-harmonique.

La seconde phrase B, apparaît comme une sorte de (fausse) modulation puisqu'elle tourne autour de l'accord de SOL (sans le Si bien sûr). Elle se termine par un RE ou un SOL, ce qui donne à l'enchaînement de cette fin de phrase avec le début de la phrase A une allure de cadence harmonique.

Ces phrases ont presque toujours un nombre de mesures multiple de 4. Elles sont généralement de 8 mesures. Parfois elles comportent 12 ou 16 mesures. Et la phrase A est alors divisée généralement en A'A ou en A A' A, le tronçon A' se terminant alors par un SOL ou un RE, pour permettre là aussi un effet de cadence.

Cette très grande rigidité donne à cette musique une impression de monotonie pour le profane : "Toutes les Fanfares se ressemblent". On dira aussi, dans le même esprit, que "tous les Chinois se ressemblent", mais il est évident qu'un Chinois reconnaît parfaitement tous les gens qu'il connaît... de même les sonneurs distinguent-ils parfaitement les différentes Fanfares, surtout celles qui sont liées à quelque chose qu'il a vécu ("Circonstances" de chasse qui l'ont particulièrement marqué Fanfares des équipages de sa région etc...).

L'approche de toutes ces Fanfares fait ressortir un des mystères de la musique, et en même temps les limites de l'analyse : à l'analyse ces fanfares se révèlent effectivement toutes semblables : même assemblage de formules mélodiques dont le répertoire est nécessairement limité, même assemblage de formules rythmiques elles aussi limitées, même forme toujours, et aussi : brièveté de ces fanfares etc... Alors, d'où vient que certaines fanfares soient plus "belles" que les autres ? Reprenons la comparaison avec les Chinois : l'analyse musicale se limite souvent à dire que telle personne a deux yeux (en indiquant parfois leur couleur), un nez (en précisant s'il est gros, petit, rond, épaté etc...) et une bouche... parfois on mentionne la couleur de la peau et autres particularités, mais on reste toujours devant un mur pour définir la beauté, d'autant plus que certaines personnes jugées "laides" (sans qu'on puisse exactement dire pourquoi) ont parfois une expression fascinante, ce qui ne fait qu'augmenter le mystère...

(à suivre)

EXAMENS et CONCOURS

C.A.P.E.S. 1982

ADMIS :

116. Ackermann Pierre — 97. Ade Martine — 72. Arnaud Pierre — 86. Bange Nathalie — 62. Bazile Jacqueline — 3. Bazin Philippe — 133. Béjot Josette — 68. ex. Bergèse Lydie — 30. Bernard Mireille, — 124. ex. Bes Pianet Marie-Hélène née Gaude — 65. Besse Jean-Marie — 43. ex. Blanc-Garin Vincent ex. Bonneau Jean-François, — 63. Bourdin Yves — 100. Bourgeois Isabelle — 54. ex. Bouskéla Sylvie — 27. Bousson Myriam — 6. ex. Bouzignac Marie-Thérèse — 45. Bracco Evelyne — 17. Buisson Alain Louis — 110. Burlat Monique — 102. ex. Castelli Joël — 15. Cazal Ghislaine — 83. ex. Cellier Marie-Claire — 41. ex. Champenois Brigitte — 54. ex. Chaumeny Catherine — 34. ex. Chidaine Pascale — 124. ex. Choquer Marc — 23. ex. Court Jean-Michel — 32. ex. Curtil Olivier — 47. Curtil Sonia — 28. Damin Max — 48. Dein Isabelle — 5. Delor Gilbert — 59. Dennery Isabelle-Marie — 67. Dognon Christine — 4. Dos Reis Pascal — 75. ex. Duval Véronique — 134. Ehret Marie-Claude — 82. Einsweiller Martine née Munier — 88. Faucher Anne-Marie née Fenneteau — 41. ex. Fayolle Coralie — 19. Féger Yves — 9. Fesquel Isabelle — 73. ex. Flahaut Patricia née Guyard — 129. Fontesse Manuelle — 73. ex. Fremeaux Pascal — 115. Garcia Marie-Line — 137. ex. Genesta Françoise née Bernard — 113. Gicquel Marie-Christine — 137. ex. Glatt Marie-Andrée — 124. ex. Grillon Pascale Marie-Céline — 66. Gross Robert — 122. Grunfelder Elisabeth née Starrenberger — 131. ex. Guedon Jean-Marc Marcel — 87. Guérault Richard — 79. ex. Guillon Charles Henri — 93. Guyot Daniel — 57. ex. Habellion Dominique — 68. ex. Hartmann Christine — 91. ex. Hartz Annick — 111. ex. Hébert Jean-Marc — 85. Herbault Jocelyne — 1. Horras Sophie — 57. ex. Houvenaeghel Sylvie — 20. Inigo Frédéric — 120. Jacquet Pascal — 98. ex. Jacquin Claude — 104. Jouanna Marie-Chantal — 34. ex. Jouvin Hervé Jean — 108. Keller Nathalie — 78. Kurys Tania — 52. Ladagnous Jean-Louis — 130. Lambert Danielle — 22. Langui Danielle née Doriath — 8. Latour Patrice — 13. Le Coz Rosène — 114. Leibunguth Anne-Marie — 119. Letaille Evelyne — 135. ex. Lopez Christine — 14. Louis Daniel — 81. Maindron Valérie — 98. ex. Mardon Claudine — 124. ex. Martin Catherine — 32. ex. Marty Sylviane Yveline — 50. ex. Mathieu Evelyne née Bonnet — 89. Mautras Anne-Marie — 117. ex. Métron Maryse Geneviève née Merx — 46. Miclot Sylvie — 23. ex. Moche Françoise — 128. Montagne Thierry — 10. Montlahuc Thierry — 79. ex. Mopin Philippe — 31. Moy Gérard René — 107. Neumann Sylvie — 37. ex. Nicol Daniel — 95. ex. Noubel Max — 123. Orcel Jean-Michel — 64. Pagliardini Daniel — 105. Parent Catherine — 90. Parolini Brigitte née Carteaux — 70. ex. Paul Nadine — 25. Penniello Monique — 21. Polak Judith née Lamberger — 11. Poncet Dominique — 95. ex. Postler Jackie — 131. ex. Pyot Hervé Roger — 49. Querre Michèle — 101. Ragot Isabelle — 29. Ramponi Claude — 121. Ringot Sonia — 91. ex. Roche Dominique — 43. ex. Roth Jean-Luc — 36. ex. Rouquet Patrick — 60. Saint-Etienne Dominique — 40. Sarda Catherine née Bernard — 37. ex. Segonds Claire — 2. Serre Jean-Marc — 94. Seyve Corinne — 106. Simoutre Nicole — 57. ex. Speller Philippe André — 102. ex. Steinegger Catherine — 111. ex. Suissa Sylvie née Marguerite — 135. ex. Tatout Jean-Pierre — 109. Téna Brigitte née Gomez — 12. Torloting Robert (1) — 56. Toussaint Isabelle — 83. ex. Travassac Françoise née Pubereau — 16. Triangolo Philippe — 53. Trochet Pascal — 70. ex. Truchot Nicole — 75. ex. Vachez Dominique — 18. Vacquié Isabelle — 117. ex. Velay Pierrick — 26. Verhoeven Yves — 6. ex. Vernay Philippe — 61. Werquin Fabienne — 75. ex. Zajda Claude.

(1) Admis en application des dispositions du décret n° 59-479 du 19 juin 1979.



Au B.O. n° 46 (23-12-82)

Recrutement des adjoints d'enseignement stagiaires pour l'année scolaire 1983-1984.

Dans ce B.O. on lira avec intérêt, les conditions exigées des candidats, sur les modalités d'examen des dossiers concernant cette opération et sur les conditions de nomination et d'affectation.

Liste des titres exigés pour faire acte de candidature.

Education musicale et chant choral

— Licence d'éducation musicale.

— Certificat d'aptitude à l'éducation musicale et au chant choral (première partie).

— Certificat d'aptitude à l'enseignement dans les collèges, les écoles normales primaires ou les collèges techniques (première partie).

— Certificat d'aptitude au professorat d'enseignement musical des écoles de la ville de Paris (première partie).

— Toute récompense d'un conservatoire national supérieur de musique (classes supérieures).

— Lauréat d'un conservatoire national de région ou d'une école nationale de musique c'est-à-dire : premier prix, second prix, médaille d'or ou de vermeil ; en solfège : première médaille du cours supérieur.

— Premier prix obtenu dans la première division de l'institut national des jeunes aveugles.



A la demande de plusieurs abonnés

RAPPEL de la
Circulaire n° 75-489 du 31 décembre 1975

Nature de l'épreuve d'éducation musicale au concours général des lycées

Un arrêté du 24 janvier 1968 (*B.O.* n° 8 du 22 février 1968) a fixé la liste des épreuves du concours général des lycées et lycées techniques.

Cette liste vient d'être complétée par l'arrêté du 10 décembre 1975 qui a institué une épreuve d'éducation musicale au concours général.

La présente circulaire a donc pour objet de préciser la nature de cette nouvelle épreuve en donnant les instructions nécessaires à son déroulement.

Il convient de préciser qu'il s'agit d'éducation musicale et non des techniques instrumentales, ce qui élimine toute confusion avec un concours de conservatoire.

Une *épreuve écrite unique* sera proposée, d'une durée de cinq heures, dans laquelle les candidats auront à répondre à un questionnaire comportant trois parties :

1° Une série de quatre fragments caractéristiques de cinq à dix mesures tirés d'œuvres de haute notoriété. Le candidat aura à identifier chacun de ces fragments et, qu'il les reconnaisse ou non, à les commenter en fonction de leur style, en cinq lignes au maximum pour chacun d'eux - cœfficient 2.

2° Quatre questions d'analyse musicale (tonalités et accords) analogues à celles demandées à l'épreuve musicale du baccalauréat A 6, portant sur un ou plusieurs des fragments ci-dessus - cœfficient 1.

3° Une question d'histoire de la musique à traiter en quatre pages maximum portant sur les XIXe et XXe siècles - cœfficient 2.

Les instructions générales concernant les candidatures au concours général (conditions d'âge pour être admis à concourir, de scolarité, exclusion des redoublants, etc.) sont bien entendu applicables à l'éducation musicale.

"La durée des compositions est fixée ainsi qu'il suit :

. . . .

"IV. — Classes de première et classes terminales A, B, C, D, E et F8.

"Education musicale : cinq heures".

23e JOURNEES DE CHANT CHORAL
organisées par l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg II
du 16 au 27 mars 1983

Mercredi 16 mars - 20 h 30 - Eglise Saint-Paul

BACH, motet - MENDELSSOHN, **Psaumes** - HOWELLS, **Requiem**. Chorale des Etudiants d'Education Musicale, dir. Erwin List avec le concours d'André Stricker, orgue.

Vendredi 18 mars - 20 h 30 - Eglise Saint-Etienne

VIVALDI, **Credo** - BUXTEHUDE, cantate. DESMARETS, **Les Mystères de N.S. Jésus-Christ**. Chorale des Universités de Strasbourg, dir. Jean-Luc Roth - Jacqueline Keller, soprano - Jean-Paul Friess, ténor - Jean-Louis Weber, baryton. Chorale A Cœur Joie "La Ritournelle" et Ensemble instrumental, dir. Antoine Gentner.

Dimanche 20 mars - 15 h 30 - Chapelle du Mont Ste-Odile

SCHÜTZ - BACH - MIGOT, **De Christo initiatique** (1ère audition en France). Thomas Pfeiffer, baryton - Quatuor vocal (Melinda Liebermann, France Simard, Johannes Egerer, Kazunori Fuchiwaki), flûte et orgue (Yvone Monceau), dir. Eberhard Hofmann.

Mardi 22 mars - 20 h 30 - Eglise protestante St-Pierre-le-Jeune

The Triumphs of Oriana (1603), extraits. BRITTEN, **A Ceremony of Carols**. Chorale A Cœur Joie "Allegro", dir. Jean Sturm. Ensemble vocal féminin "Elégie" et Cantilènes A Cœur Joie de la Région Alsace, dir. Steyer - avec le concours de Pierre Michel Vigneau, harpe.

Vendredi 25 mars - 20 h 30 - Palais des Fêtes

PURCELL, **King Arthur**. Teresa Lister et Lorna Windsor, sopranos - Alain Zaetsel, haute-contre - Ian Honeyman, ténor - X., baryton - Elisabeth Gelis, continuo. Ensemble Vocal Universitaire de Strasbourg. Kammerorchester des Jeunesses Musicales von Nordrhein-Westfalen, dir. Erwin List.

Dimanche 27 mars - 20 h 30 - Eglise Ste-Aurélie

MUSIQUE ANGLAISE de J. Dowland à Benjamin Britten. Chœur Madrigal des Universités de Strasbourg, dir. Jean-Paul von Eller avec le concours de Marc Schaefer, orgue.

CONCOURS DE RECRUTEMENT DES ELEVES-INSTITUTEURS

CRETEIL 1982

CONCOURS EXTERNE

APTITUDE VOCALE ET AUDITIVE
Durée : 15 minutes - Coef. : 3.

I - **Aptitude vocale :**

a) *Voix parlée :* (3 points)

Le candidat lira à haute voix, comme il le ferait devant une classe, l'un des deux textes suivants ; il se déterminera lui-même pour le choix de la poésie ou de la prose ; le jury appréciera la qualité de la voix du candidat (respiration, pose de la voix, articulation) :

1er texte :

"Le phonographe fut d'abord accueilli assez fraîchement, comme le montrent les commentaires du compositeur et directeur de fanfare John Philip Sousa : "Avec le phonographe, les exercices vocaux vont passer de mode! Et la gorge de la nation ? Ne s'affaiblira-t-elle pas? Qu'adviendra-t-il du souffle de la nation ? Ne va-t-il pas s'amenuiser ?"

Il reste que Sousa avait compris que le phonographe est un prolongement et une amplification de la voix, qui a fort probablement diminué l'activité vocale de l'individu, tout comme l'automobile a réduit l'activité pédestre".

Pour comprendre les média de MMcLuhan.

2e texte :

Deux verbes en creux

J'écoute je me tais
Je me tais pour écouter,
(pour mieux écouter),
Je me tais parce que j'écoute
Si je ne me tais pas je n'écoute plus

(Taisez-vous!
Taisez-vous et écoutez!
Ecoutez-le se taire
Il se tait il se taira!
vous l'écouterez).

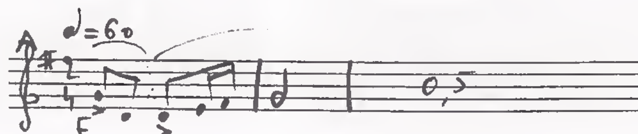
Si j'étais celui qui écoute
seulement pour écouter
si j'étais celui qui se tait
simplement pour se taire
vous ne cesseriez d'écouter
vous auriez peur que je me taise
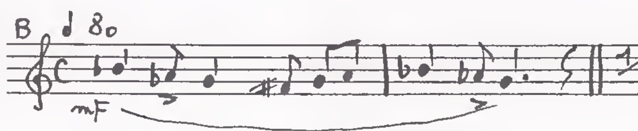
Mais je ne me tais pas non je ne me tais
pas encore. Je ne pourrai jamais
me taire. Je ne cesse pas d'écouter.

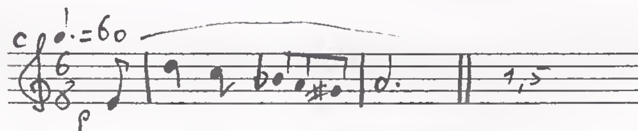
Formeries de J. Tardieu

b) *Voix chantée :* (5 points)

Le candidat reproduira en chantant dans le registre qui lui convient, les formules mélodiques suivantes que l'examinateur aura jouées deux fois au piano :



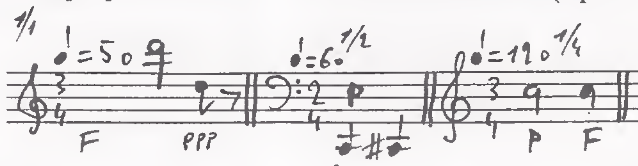






II - **Aptitude auditive :**

a) L'examinateur jouera une fois au piano les séries de deux sons suivantes ; le candidat précisera si les deux sons proposés sont à la même hauteur ou non : (1 point)



b) Après une minute de manipulation, le candidat classera de l'aigu vers le grave cinq bouteilles en verre, de tailles et de forme différentes. (2 points)

c) Le candidat reproduira, en frappant dans les mains, les formules rythmiques suivantes, que l'examinateur aura frappées lui-même deux fois de suite : (2 points)





d) Le candidat accompagnera en frappant dans ses mains, puis en se déplaçant, l'un des extraits musicaux enregistrés suivant ; il battra d'abord la pulsation, puis ajoutera à sa convenance ce qui peut rendre son accompagnement plus expressif :
— extrait 1 : Briul de la Isalinita (musique du folklore roumain)
— extrait 2 : Basse danse ("mon désir")
— extrait 3 : "You 'd be so nice to come home to" ("Ella à Juan les Pins")
— extrait 4 : Danse de Zorba de M. Théodorakis
— extrait 5 : Fives fingers Boogie de W. Atwell.
(4 points)

e) Reconnaissance de timbres : cette épreuve pourra faire l'objet **d'un écrit collectif.**
— extrait 1 : "der hirt auf dem Felsen" F. Schubert (chant, **clarinette,** piano) (1 point)
— extrait 2 : Largo de la symphonie n° 9 "du nouveau monde" d'A. Dvorak **(cor anglais)** (1 point)
— extrait 3 : Suite pour **Ondes martenot et piano** de J. Charpentier. (1 point)



Texte à distribuer à chaque candidat :

1) Premier extrait musical : Quel est l'instrument qui, comme le piano, accompagne le chant ?

2) Deuxième extrait musical : Quel est l'instrument qui joue le thème principal dans cet extrait ? (cet instrument intervient après une introduction, et est accompagné, à certains moments, d'autres instruments).

3) Troisième extrait musical : Quels sont les instruments qui jouent dans cet extrait ?
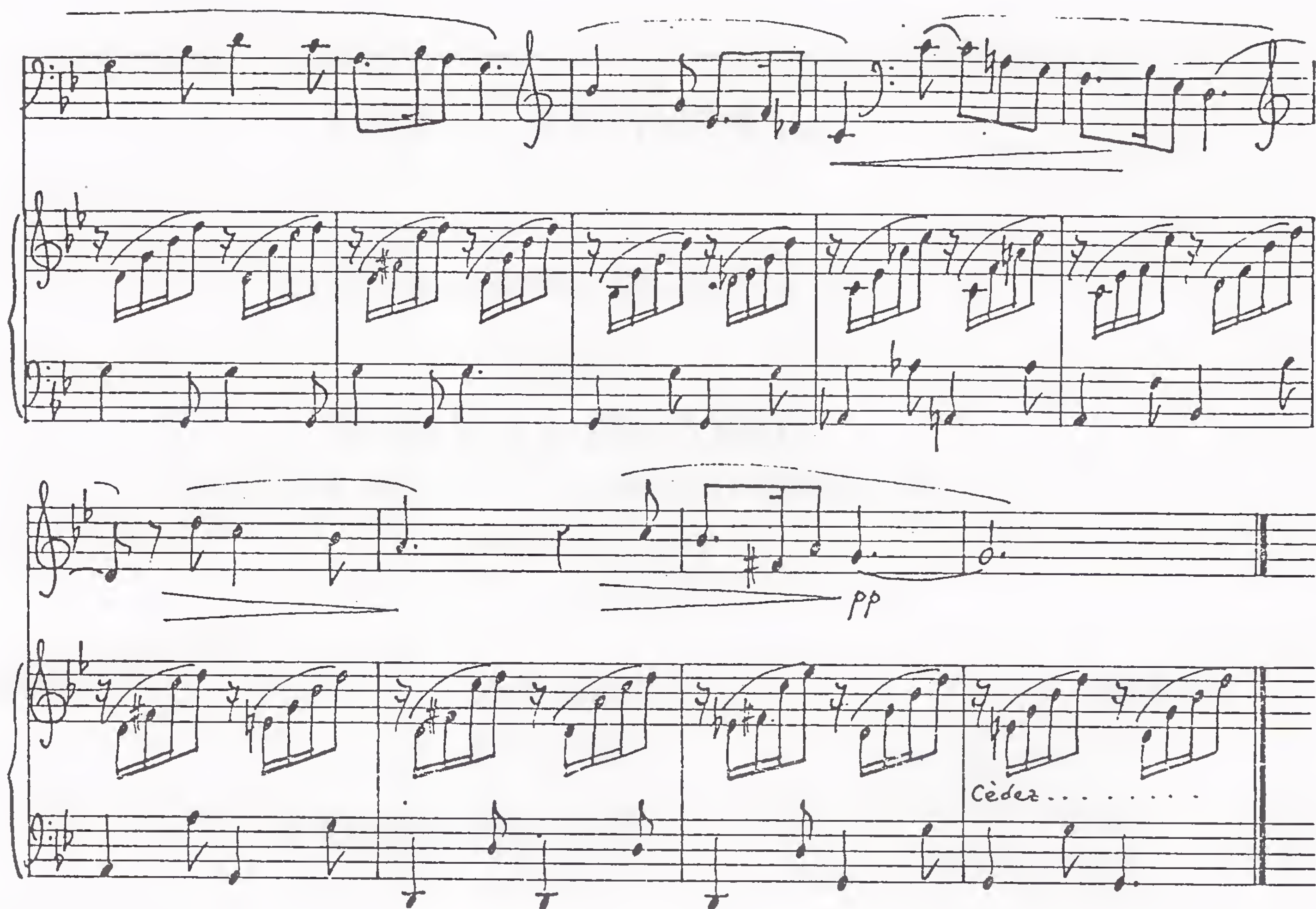
Si, pour 1), 2) et 3), vous n'identifiez pas un instrument :
— dites à quelle famille il appartient
ou
— situez-le par rapport à un autre instrument
ou
— précisez des éléments pouvant le caractériser.



"LE CONTENU DES TEXTES ORAUX INDIVIDUELS PROPOSES DANS CE SUJET N'EST DONNE QU'A TITRE INDICATIF; LES DIFFERENTS JURYS DE CHAQUE ECOLE NORMALE ONT TOUTE LATITUDE POUR PROPOSER D'AUTRES CONTENUS AUX CANDIDATS A CONDITION DE RESPECTER LE MEME TYPE DE DIFFICULTES".

BACCALAUREAT OPTION A6

SOLFÈGE BORDEAUX 1982



BON DE COMMANDE

Fascicule du Baccalauréat 1983

Œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute édité par l'Education Musicale.

Veuillez m'adresser ______ fascicule(s) du Baccalauréat au prix de 30 F le fascicule.

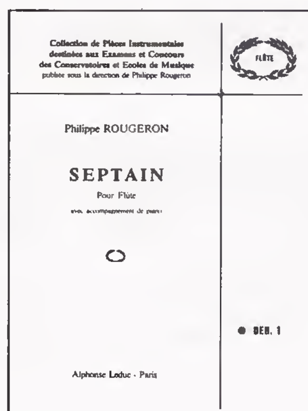
M. ou Etablissement ______________________________

Adresse ______________________________

______________________________ Code Postal ______

Ci-joint en règlement : C.C.P. ☐ Chèque bancaire ☐ Demande de mémoire ☐

au nom de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS
C.C.P. 9904 69 C PARIS


Collection de Pièces Instrumentales destinées aux Examens et Concours des Conservatoires et Ecoles de Musique
publiée sous la direction de Philippe Rougeron
FLÛTE
Philippe ROUGERON
SEPTAIN
Pour Flûte
DEB. 1
Alphonse Leduc - Paris

BIBLIOGRAPHIE

•Edith WEBER, **Le Concile de Trente et la Musique (De la Réforme à la Contre-Reforme),** Collection Musique-Musicologie, Librairie Champion, Paris (1982), 301 pages, illu. et nbreux ex. musicaux.

Nos lecteurs connaissent bien maintenant cette Collection d'intérêt primordial dirigée par Danièle Pistone depuis 1976. Voici paraître le douzième titre, consacré par Edith WEBER au **Concile de Trente et la Musique (De la Réforme à la Contre-Réforme).** Guide particulièrement éclairé pour cette question difficile des aspects religieux de la Musique aux XVI[e] et XVII[e] siècles, Edith WEBER aura donc enrichi la Bibliographie musicologique d'un ensemble de travaux de défrichement, de prospection et de synthèse absolument remarquables de pertinence et d'information, avec ses trois volumes de thèses parus chez Klincksieck (1974-1975) et les ouvrages parus dans la présente Collection en 1979 et 1980 sous les références **MM7 (La Musique protestante de langue allemande)** et **MM9 (La Musique protestante de langue française).**

Destiné selon le principe même de la Collection à un public divers qui veut être informé historiquement et pratiquement, le présent titre répond aussi tout particulièrement au programme de l'agrégation d'Education musicale, puisqu'il est exactement l'intitulé de la première question d'Histoire de la Musique.

Après diverses approches relatives à des questions de forme, de terminologie ou d'histoire, l'A. répartit son étude en quatre grandes parties : la Réforme, la Contre-Réforme, l'époque post-tridentine et l'application des décrets, la Musique post-tridentine (Ecoles, formes, latin et langues vernaculaires). **L'esthétique** aborde le processus de simplification, la suppression des tropes, la lutte contre les ténors profanes, contre la superposition des textes. La **Conclusion** met en évidence la prise de conscience de la "fonctionnalité" du chant. Avec l'objectivité, l'A. souligne que ce Concile de Trente a été un moment de réflexion théologique et de réflexion hymnologique. Je noterai au passage son influence sur l'évolution de la liturgie musicale orthodoxe après 1551. Je pense au demeurant, qu'il eût été intéressant de spécifier en page 12, dès avant le **Survol historique,** les trois grandes sessions qui délimitent les travaux de l'Assemblée conciliaire : 1545-1549, 1551-1552 et 1562-1563.

L'ouvrage s'achève par deux Appendices, une Bibliographie riche de 155 titres, et un Glossaire : **l'Appendice A** étudie l'évolution de **l'Ordo missae** avec résumé historique rappelant même les possibilités d'attributions qui apparaissaient comme des certitudes il y a trente ans (rôle de Saint Grégoire le Grand par exemple). L'influence du monachisme irlandais a eu un impact considérable sur le sentiment religieux au Moyen-Age jusqu'en Europe Centrale, et sur la liturgie même. **L'Appendice B** est un dossier concernant les **Preces speciales** (1562) de Jacques de Kerte. Un important **Index** comprenant quelques 350 noms facilite la recherche et complète la Table des matières. Le Glossaire est d'une utilité immédiate et d'une grande richesse d'information : je note au passage **martyrologe** et non "martyrologue" pour le livre des martyrs.

Edith WEBER a enrichi son texte d'exemples musicaux dont la Table omet curieusement ceux situés après la page 215 : sans doute parce qu'ils appartiennent aux Appendices et n'ont pas été recensés dans le corps du texte.

Répondant donc au propos d'une Collection dont l'autorité ne cesse de s'élargir, il est hors de doute que ce livre est à recommander impérativement aux musiciens (non seulement les candidats à l'Agrégation, mais "tous ceux qui ont cher le doux Art de Musique") mais encore aux Bibliothèques publiques et privées, celles des séminaires et instituts d'études liturgiques.

• Jacqueline PLANEL, **Instruments à vent et à embouchure appelés Cuivres,** Collection Diacassette n° 1, C.N.D.P. Paris (1982) fasc. illustré 75 pages, cassette et 24 diapositives en un dossier plastique illustré.

Numéro 1 de cette nouvelle **Collection Diacassette** du Centre National de Documentation Pédagogique, la documentation rassemblée ici par Jacqueline PLANEL sort des conventions. Elle offre en effet un large éventail historique et ethnologique concernant les Cuivres, mettant en évidence leur présence dans les œuvres d'art, et leur usage dans la vie sociale. Pour ce dossier, réalisé sous les auspices de Madame L'I. G. AUBRY, l'A. fait appel à divers collaborateurs particulièrement autorisés pour commenter Musique et acoustique (Emile LEIPP), **Trompes d'Europe : buchel et Cor des Alpes** (Hugo ZEMP), **Trompes d'Afrique** (Hugo ZEMP), **Trompes d'Asie** (Georges LUNEAU), **Trompettes dans la Bible** (Andrée HIRSCH), **Antiquité romaine** (Jacqueline PLANEL), **Instruments du Musée instrumental du C.N.S.M. de Paris** (Josiane BRANRICCI), **Ensembles de Cuivres** (Jacqueline PLANEL), **Vénerie** (F. PINGUET), **Fêtes princières à Stuttgart au début du XVII[e] siècle** (Paule GUIOMAR). Chacune des 24 diapositives bénéficie d'un commentaire de quelques lignes, ainsi que chacun des exemples sonores de la cassette.

Un film couleurs 16 m/m d'une durée de 25 mn. a été parallèlement réalisé : ce film, composé de treize séquences diverses, est disponible à la Cinémathèque Centrale du C.N.D.P. La plaquette, généreusement

illustrée, s'achève par une Bibliographie et une Discographie pratiques.

Ce document, essentiel dans sa destination pédagogique, est d'une haute tenue artistique. Il est disponible à la Librairie du C.N.D.P., 13, rue du four 75270 Paris Cedex 06 (tél. (1) 634.54.80), dans certains C.D.D.P., tel celui de l'Essonne, 110 Agora 91000 Evry, tél. (6) 078.30.90.

• Marie-Reine RENON, **La Maîtrise de la Cathédrale St Etienne de Bourges du XVIe siècle à la Révolution,** Préface de Jacques Chailley, Imprimerie Bussière, Saint-Amand (1982), in-8°, 304 pages, illustrations.

Un remaniement de thèse de doctorat mise à la mesure d'un public cultivé, telle se présente la très intéressante étude historique que Marie-Reine RENON consacre à **La Maîtrise de la Cathédrale St Etienne de Bourges.** Etude rigoureuse, procédant par dépouillement d'archives avec, sous-jacents, les traits de personnalité de l'Auteur. L'exergue, emprunté à Paul Morand, est contestable : “L'Histoire, comme une idiote, mécaniquement se répète”.

Fort opportunément, l'étude de Marie-Reine RENON ne suit pas ce programme et, un peu dans l'esprit d'une célèbre collection des Editions Picard, son livre aborde les vicissitudes d'une importante institution religieuse, musicale et pédagogique d'une capitale, Bourges en Berry, sous le règne des Rois Bourbons. En vérité, la méthode diffère. Ici, l'A. opère ponctuellement, décrivant en premier lieu **Une cité au cœur de Bourges : le cloître St Etienne.** Une seconde partie expose le fonctionnement de **La Maîtrise, école primaire avec internat :** recrutement et origine des maîtrisiens, cadre, mode de vie et ressources, éducation et enseignement. Les chapitres suivants concernent directement l'activité musicale de la Maîtrise en tant que Conservatoire de Musique, son rôle liturgique et ses obligations. La cinquième partie traite du théâtre religieux (Noël, Pâques, les Rois) et des représentations inhabituelles comme la Passion ou celle, parodique, des enfants. A la conclusion succède une série de documents d'Archives (Règlement de la Maîtrise, Amanons, Obligations, abus, liste des doyens du châpitre, des archevêques, topographie religieuse de Bourges avant la Révolution, inventaire des sources manuscrites et imprimées. Environ 300 titres de Bibliographie, un Glossaire et un Index complètent cet ouvrage de Marie-Reine RENON, dont le courage (et le seul défaut!) est d'avoir publié à compte d'auteur, échappant ainsi à la filière habituelle des Collections, des diffusions et des publicités indispensables. Il est donc important de soutenir cet effort en diffusant ce livre dont Jacques Chailley, dans sa Préface, souligne la valeur et la diversité. Le lecteur comprendra aisément qu'il ne s'agit pas ici d'idée de Lucre, la publication d'un ouvrage d'érudition étant en quelque sorte un acte d'héroïsme. Non, il s'agit de permettre à un auteur de couvrir ses frais en favorisant l'achat de ce livre qui met en lumière le rôle des maîtrises dans l'éducation musicale de l'ancienne France.

Diffusion : Marie-Reine RENON, 5, rue Carolus, 18000 BOURGES (il est regrettable d'ailleurs que cette adresse ne figure pas dans le livre!)

• Publication SUYAPA, 27, rue de l'Hermitage 95300 PONTOISE.

Françoise Bardet, responsable du Service de Presse SUYADA nous a fait parvenir tout un lot de mini-cahiers de chants de format italien 18 × 13 : chacun renferme une dizaine de chansons de Marie-Annick RETIF (MANNICK) et de Jo AKEPSIMAS. C'est une découverte pour moi, et j'en ai honte, car tout un monde de sentiments fraîchement exprimés est là, à disposition tant sur le papier que gravé dans plusieurs disque S.M. ou B.A.M. - Ainsi, cinq de ces recueils de Mannick sont consacrés à la Femme : **Femmes de la Bible, Je suis Eve, La chance d'être femme, Paroles de femmes et L'enfant soleil...** Beaucoup d'idées, poétiques et musicales qui dénotent une personnalité qui suscite la réflexion et la discussion. D'autres recueils, pour les enfants cette fois, chantent les prénoms, les animaux, de quoi renouveler tout un répertoire pour un jeune public. Parallèlement, Jo Akepsimas propose **50 chansons harmonisées pour les enfants,** charmants petits chœurs à trois voix égales.

• Yves ALIX, Ouvrages de référence sur la Musique et les phonogrammes, Collection Bibliothèques, Cercle de la Librairie, Paris (1982).

Réalisé à l'usage des Bibliothécaires et Discothécaires, ce fascicule vise à répondre à la demande d'un public populaire : toutes les musiques y figurent, et c'est justice. On ne saurait en vouloir à Yves Alix de lacunes criantes dans un inventaire réduit à 400 titres. Plus de 40 d'entre eux sont consacrés à la Presse musicale, et il est regrettable que cette édition ayant été réalisée en juin 1982, notre Revue porte encore une adresse caduque à laquelle il faut substituer l'actuel 23, rue Bénard, 75014 Paris (543.38.20). Parmi les titres d'ouvrages, certaines Collections comme **Que sais-je ?** sont privilégiées. Etait-ce bien nécessaire puisque les P.U.F. diffusent généreusement leur catalogue. L'information est plus utile pour les Editeurs comme Klincksieck, Slatkine, Minkoff, Buchet-Chastel... Certaines Bibliographies sont étrangement périmées, comme le Moyen-Age où seul le livre de Jacques Chailley est d'information récente ; les autres sont du début du siècle! Pour les compositeurs, il ne faut évidemment pas espérer y trouver les ouvrages cependant disponibles d'E. Djemill et de F. Lamy sur Guy Ropartz. Que le lecteur ne sourie pas si le cas lui paraît extrême, mais il y a bien des manques regrettables. Ce livre a l'essentiel mérite d'être là. Souhaitons que ce document de grande consommation bénéficie d'une rapide correction et de nombreuses additions indispensables.

• Jean-Pierre COULEAU, **Cours de dictées musicales sur cassettes,** Frogxy Music, 27 bis, rue de Noailles, 78000 VERSAILLES, tél. (3) 021.75.26.

Ensemble bien conçu et complet sur quatre niveaux : débutant, préparatoire, élémentaire et moyen. Vingt-deux cassettes permettant un travail individuel très progressif. Un livret-corrigé accompagne ces cassettes. A titre indicatif, les cinq cassettes de niveau **Moyen 2** (7A à 7E) comportent des dictées à une voix pour les deux premières, à deux voix (7C), trois voix (7D) et dictées d'accords (7E).

Jean MAILLARD

• **L'ETUDE DU CLAVIER : Principes fondamentaux. Franz Tournier. Editions BORNEMANN, 15, rue de Tournon, 75006 PARIS.**

Franz Tournier est Président de la Commission de Pédagogie de **l'Association Nationale des Directeurs de Conservatoires.** Il se penche sur le problème de la tenue générale du pianiste, de l'action des membres qui exploitent la pesanteur, de l'usage des mains, enfin de l'emploi intelligent du cerveau par la lecture. Ceci accompagné d'exemples et de conseils précis.

Dans un esprit tout "cartésien", c'est un guide pratique de l'apprenti pianiste à l'usage de l'enseignant comme de l'enseigné sous format réduit de 46 pages et dans la ligne directe du toujours premier et indispensable ouvrage de Raymond Tiberge : **Le pianiste, sa technique manuelle, sa technique cérébrale.**

• **MUSIQUE POUR ORGUE**

Pour les interprètes organistes vient de réapparaître le deuxième livre de pièces d'orgue de Michel Corrette, 1750, restitué par Norbert Dufourcq. Nous signalons également qu'ils pourront trouver aux Editions BORNEMANN les œuvres complètes pour orgue de Jean-Sébastien Bach (en 12 volumes) revues, annotées et doigtées par Marcel Dupré.

• **HECTOR BERLIOZ : A travers Chants.** Texte établi avec notes et choix de variantes par **Léon Guichard, préface de jacques Chailley. Publié avec le concours du C.N.R.S. et la Librairie GRUND PARIS.**

En 1971, Jacques Chailley signale dans la préface qu'il consacre à la réédition de **A travers Chants** à la Librairie GRUND sous les auspices de l'Association Nationale Hector Berlioz pour le 100e anniversaire de la disparition du musicien, le démarquage de l'écriture de Berlioz par Wagner et considère l'auteur de la Symphonie avec Chœurs : **Roméo et Juliette** comme le "point d'origine de toutes les préoccupations qui marquent la musique de notre temps". En 1982, acceptons les lunettes que nous offre Coppelius-Berlioz et à la suite d'Hoffmann approprions nous ces "yeux merveilleux, ces yeux de flamme" qui prêtent vie aux grandes sonates de Beethoven, à ses symphonies pour servir "d'échelle métrique à mesurer le développement de notre intelligence".

La présentation de **Fidelio** (que nous souhaiterions voir figurer dans un tiré à part au profit des enseignants en goût d'analyse), faut usage d'une langue émaillée d'images poétiques où "le timbre voilé, un peu pénible même des cors, doux et tendre comme le roucoulement des ramiers, s'associe on ne peut mieux à la joie douloureuse, à l'espérance inquiète dont le cœur d'Eléonore est rempli" ; de réflexions humoristiques concernant le ténor qui, s'il n'a pas "la fève", n'a pas la note et de notations scéniques où Berlioz souligne que "l'intérêt musical se confond avec l'intérêt dramatique". Il serait **actuel** de revenir sur l'état de **l'Art du Chant,** sur les dimensions trop vastes des théâtres lyriques où le "fluide musical" n'atteint pas le public, où **Manon, le Couronnement de Poppée** se perdent à l'Opéra de Paris parce que l'on ne peut "jouir de leur physionomie que de loin, froidement, comme d'un jardin qu'on regarde au télescope". Ce Massenet, ce Monteverdi là ont tord! pour redire en un autre temps, les termes mêmes de Berlioz. Que ce soit la reprise **d'Orphée** en 1859, sur l'initiative de Léon Cavalho et celle **d'Alceste** avec Pauline Viardot, la création **d'Obéron** à Londres, la turquerie **d'Abou Hassan** et **l'Enlèvement au Sérail,** le **Roméo** de Bellini, le public selon le feuilletoniste du "Journal des Débats", ressemble à ces requins qui suivent les navires et qu'on pêche à la ligne, il avale tout, le morceau de lard et le harpon.

Marie BROUSSAIS

Les concerts de midi

Les **concerts de midi** tous les VENDREDIS de 12 h 30 à 13 h 40 dans l'Amphithéâtre RICHELIEU de la Sorbonne, 17, rue de la Sorbonne, 75005 PARIS.

Vendredi 25 février 1983 à 12 h 30 :

MUSIQUE TRADITIONNELLE D'ASIE

Avec la participation du C.E.M.O.

Présentation des œuvres et des instruments par le Professeur TRAN VAN KHE

Renseignements : *Mlle Francine MONSY-FRANZ, 3, rue Michelet, 75006 PARIS 5 (Siège social).*

nOtre discOthèque

• **Nicolas LEBEGUE (1631-1702)** : Premier livre d'Orgue. Jean Patrice Brosse, à l'orgue de la cathédrale Saint-Bertrand de Comminges.
Coffret de 3 disques ARION : ARN 336034, "Les Archives de l'Orgue" vol. 1

Xavier Darasse, Marie-Claire Alain, André Isoir, en 1971, 1976, et 1977 avaient abordé discrètement et très partiellement au disque l'œuvre du maître de Nicolas de Grigny : Nicolas Le Bègue autrement que par ses sempiternels et par ailleurs très populaires "Noëls" (où s'en vont ces gais bergers...)

Aujourd'hui Jean-Patrice Brosse entreprend de nous révéler la totalité de l'œuvre de celui qui fut l'Organiste de l'Eglise Saint-Merry dès 1664. Cette première livraison comprend l'intégral des huit suites du premier livre d'Orgue de 1676.

Nous avons là, certes une illustration des formes liturgiques convenues au XVIIe siècle, mais n'oublions pas que Lebègue y a probablement introduit les récits "en taille", cornet ou jeux d'anche, c'est-à-dire cette voix récitative qui s'exprime avec liberté et lyrisme au ténor d'une polyphonie à quatre ou cinq voix.

L'orgue de Saint Bertrand de Comminges harmonisé et révisé par Swidersky offre par la variété et la qualité de ses 41 jeux (répartis sur trois clavier et pédalier) une palette délicate et nuancée qui permet de personnaliser à merveille les 75 courtes pièces de cet enregistrement. Jean-Patrice Brosse en use avec un goût si sûr que, lié à une articulation et une ornementation elles-mêmes très travaillées, riches et opportunes, il évite facilement le morne ennui où plus d'un organiste nous conduirait dans ces pages qui ne peuvent nous faire oublier ni Grigny, ni Couperin.

Encore et toujours bravo à la firme ARION qui, infatigablement, explore et défriche avec tant de bonheur!

• **W.A. MOZART** (1756-1791) : Sonates pour piano et violon (volume 2). Lili Kraus, piano, Willi Boskowsky, violon. EMI, la Voix de son Maître C 151-73115/18 ; collection "Références".

Je salue avec enthousiasme la réédition de l'intégrale des sonates pour piano et violon de Mozart dans la collection "Références", EMI la Voix de son Maître.

Cette collection offre d'illustres gravures d'un passé plus ou moin lointain dont la qualité technique evidemment liée à l'âge devient un souci secondaire en regard de la perfection quasi insurpassable des interprétations proposées.

Ici la réédition était doublement urgente : en raison non seulement des interprètes mais aussi du vide discographique qu'elle comble. Aucun enregistrement intégral et les enregistrements partiels sont rares et difficiles à trouver (Clara Haskil et Arthur Grumiaux, par exemple). Il est difficile d'expliquer ce discrédit face aux multiples enregistrements des sonates pour piano qui ne sont pas supérieures musicalement. Les violonistes s'effaroucheraient-ils de l'entreprise ? Il est vrai que celle de Boskovsky n'est pas irréprochable face à sa géniale partenaire dont il est loin, semble-t-il d'avoir la technique déliée, la grâce légère, la délicatesse suprême et qui mène le jeu d'un bout à l'autre. Paradoxalement ce manque d'aisance, de liberté n'est pas gênant, au contraire, il met le piano, déjà avantagé par l'écriture en relief, et concourt, par l'absurde, à l'équilibre de l'œuvre!

Il est heureux que les discophiles puissent retrouver l'extraordinaire interprète de Mozart qu'est Lili Kraus. Dans le panthéon des pianistes mozartien elle est à placer aux côtés d'un Gieseking, ou d'une Clara Haskil.

Son jeu sensible, nuancé, chantant, spirituel, n'exclue pas lorsqu'il le faut une santé et une jubilation juvéniles des plus conquérantes.

Quand pourrons-nous retrouver en France son intégral des sonates et des concertos pour piano ?

André Charlin savait faire de bien belles prises de son en 1955 et cette monophonie superbe me comble pleinement!

• **G. MAHLER** (1860-1911) : Trois Lieder sur des poèmes de Rückert
J. BRAHMS (1833-1897) : Rhapsodie pour contralto, chœur d'hommes et orchestre. Kathleen Ferrier, contralto.
Orchestre Philharmonique de Vienne, dir. Bruno Walter.
Chœur et Orchestre Philharmoniques de Londres, dir. Clemens Krauss. Disque DECCA : BA 343 592117 Série : "Classiques"

Kathleen Ferrier et Bruno Walter à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne avaient déjà donné

pour DECCA des versions "définitives" des "Kindertotenlieder" (1949), et du "Lied von der Erde" (1951), toujours disponibles au catalogue. Les trois Lieder sur des poèmes de Rückert avaient eux disparus, les revoici, accompagnés de la Rhapsodie pour contralto de J. Brahms.

Que dire qui n'est déjà été remarqué ? Le critique ne peut que faire chorus avec la multitude qui s'est déjà accordé à reconnaître l'identification totale, troublante, miraculeuse de l'œuvre et de son interprète, au point que chaque nouvelle version apparaît injustement comme une entreprise déplacée, incongrue, malgré, parfois, d'immenses mérites. Le poids de ces rares et brefs moments d'absolue perfection pèsera à jamais dans les balances de la critique.

Les prises de son monophoniques de 1951 et 1947 (la deuxième d'origine 78 tours) sont suffisamment fidèles pour se faire oublier et ne rien détruire de la fascination exercée par la voix de Kathleen Ferrier sur notre oreille et notre esprit.

- **E. CHAUSSON** (1885-1899) : Le quatuor avec piano en la majeur opus 30. Quatuor Elyséen. ARION ; ARN 38652.

Le quatuor avec piano de Chausson n'avait connu qu'un seul enregistrement aujourd'hui disparu : celui d'André Prévin et des membres du quatuor Roth.

Grâces soient rendues au quatuor Elyséen de nous rendre à nouveau accessible cette très belle page de musique française composée en 1897 et créée l'année suivante à la Société Nationale.

Les quatre mouvements sont empreints de lumière et d'amicale tendresse, mais la gravité coutumière de Chausson n'y est toutefois pas totalement absente. Ce quatuor mériterait d'être mieux connu et d'avoir la popularité du "Poème" ou du "Concert". Les quatre membres (exclusivement féminins) du quatuor Elyséen nous restituent cette œuvre heureuse avec une grâce et une fraîcheur qui ne trahit ni leur sexe, ni leur âge, mais ils savent aussi trouver le panache et le brio qui convien au caractère "animé" du finale.

Un disque rare, mais nécessaire et bienfaisant.

- **F. POULENC** (1899-1963) : Le Dialogue des Carmélites, opéra en trois actes et douze tableaux, sur un livret de G. Bernanos.
  Denise Duval, Régine Crespin, Denise Scharley, Liliane Berton, Rita Gorr, Xavier Depraz, Paul Finel. Orchestre et chœurs du Théâtre National de l'Opéra de Paris direction : Pierre Dervaux. Coffret de 3 disques EMI, la Voix de son Maître : C 163-12801/3.

Créé en 1957 à la Scala de Milan, puis à l'Opéra de Paris, cet opéra achevé en 1956 est, malgré l'opéra-bouffe de 1944 : "Les Mamelles de Tirésias", et "La Voix humaine" de 1958, le seul grand ouvrage lyrique de F. Poulenc.

En 1958, l'ouvrage était enregistré par EMI avec la distribution de la création au Chevalier de La Force près (Paul Finel, au lieu de Jean Giraudeau) et avec quelques légères et très secondaires coupures. Enregistrement capital qui nous restituait dans de très bonnes conditions techniques et artistiques les intentions du compositeur. C'est cet enregistrement que nous retrouvons aujourd'hui, sans une ride.

Cette œuvre d'une forte originalité par son sujet est une des plus accomplie de son auteur et mérite amplement un succès qui ne s'est jamais démenti depuis la création. Assez récemment encore : le 27 avril 1980, sous la direction de J.P. Marty, l'œuvre donné en oratorio connu un extraordinaire triomphe au théâtre des Champs-Elysées, dont les auditeurs de France-Musique purent bénéficier peu après. Je m'étais alors scandalisé de son inexistence, ou plus exactement de sa disparition dans la discographie.

Nul ne peut vraiment connaître Poulenc s'il n'a entendu et réentendu cette œuvre ou le dépouillement et la simplicité de la mélodie, le dispute à la perfection de la prosodie, au foisonnement et au raffinement extrême de l'harmonie et de l'orchestration.

Le "Dialogue", est probablement notre dernier grand opéra fançais et en tous cas le plus important du milieu de ce siècle, comme Pélléas l'était du début.

J.J. PREVOST

Informations diverses

• ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Stage, connaissance de la musique du XXe siècle 20 au 26 février 1983. Trois Ateliers : Electroacoustique, Jeu Sonore/Voix, Pratique Instrumentale.

Abbaye de Royaumont, 95270 ASNIERES sur Oise.

• FORMATION DE JEUNES CHANTEURS

Sous la direction de Eric TAPPY. Atelier d'interprétation vocale et dramatique. Epreuves éliminatoires le 15-02-1983. Finales le 7-03-1983. Pour tout renseignement et inscription écrire à : Régie Atelier - Opéra de Lyon - Place de la Comédie, 69001 LYON.

• INSTITUT EUROPEEN DE LA GUITARE

Stage International du 2 au 9 avril aux ALUDES (centre Léo-Lagrange) près de St Tropez. Les inscriptions sont ouvertes. **Renseignements** à l'I.E.G., 95, rue Jean de Bernardy, 13001 MARSEILLE.

• CONCOURS INTERNATIONAL DE MUSIQUE CONTEMPORAINE POUR PIANO

Du 25 au 30 avril 1983. Clôture des Inscriptions le 30 mars.

Tous renseignements et inscriptions : Service des Affaires Culturelles Hôtel de Ville - 16, rue de Pontoise - B.P. 92 - 78103 St GERMAIN en LAYE.

• 5e STAGE INTERNATIONAL WOLFRAM MELSRING

Corps - voix - espace. Centre Kiron, 10, rue de la Vacquerie, 75011 PARIS.

• COURS DE FORMATION EN MUSICOTHERAPIE

Organisé par la section Française de l'I.S.M.E. sous l'autorité de J. PORTE. Thème de l'année 1982-1983. "L'UTILITE DU FAIRE" les jeudis 17 février - 3 mars - 17 mars, de 18 h 45 à 19 h 45. Les cours ont lieu au siège social de l'I.S.M.E., 175, rue St Honoré.

Renseignements : Mme LEDUC, 13, rue Dr Morèse, 91120 PALAISEAU.

• P.C.A. :

Une Association* **Protection et Correction de l'audition** existe dont le siège social **est 14, rue d'Auteuil, 75016 PARIS.**

Cette association pourrait rendre de grands service notamment en ce qui concerne le dépistage des surdités précoces. A qui adresser les enfants qui n'entendent pas bien ? Comment les découvrir ? Elle publie un bulletin. La cotisation est de 18 F/an.

* à but non lucratif (loi 1901)

• MUSIQUE ET CULTURE

— **Stage de Direction d'orchestre** organisé par MUSIQUE et CULTURE à la maison régionale de la Musique à Ste Croix-aux-Mines. Du 4 avril au 10 avril 1983 avec la participation d'un orchestre. Stage dirigé par F. KOCH, professeur de direction au Conservatoire National de STRASBOURG.

— **Stage d'orchestre pour Instrumentistes amateurs.** Du 4 avril au 10 avril 1983. Niveau Fin Cours Elémentaire II ou "Cours moyen" de la Confédération Musicale de France.

Inscription : 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG.

• SOCIETE CHOPIN, 12, rue St Louis en l'Ile, 75004 PARIS

Nous informe que son prochain concert aura lieu le 4 mars à 20 h 30, Salle de l'Ancien Conservatoire, 2 bis, rue du Conservatoire, 75009 PARIS.

Présentation des lauréats des Concours Internationaux et des Elèves du Cycle de Perfectionnement du Conservatoire National Supérieur de Musique à PARIS.

• CENTRE NATIONAL D'ANIMATION MUSICALE

Le C.E.N.A.M. vient de faire paraître la liste des stages Hiver-Printemps 1983. Supplément au n° 25 des Cahiers. Le demander au siège : 55, rue de Varenne, 75007 PARIS.

Petite Annonce

URGENT. VDS TANDBERG TD 20A 9,5 19 4 PISTES MARS 82 - ETAT NEUF - PEU SERVI, EMBALLAGE ORIGINE - Frs : 6.600. FAIRE OFFRE A LA REVUE QUI TRANSMETTRA — **PUBLICIVIT, 23, rue Bénard, 75014 PARIS, 543.38.20.**

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 543.38.20

BULLETIN D'ADHÉSION

(à découper selon pointillé
et à retourner dûment rempli à « L'E.M. »)

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______________ Prénoms ______________
Profession ______________ Adresse complète ______________
______________ Code postal ______________

Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	**100 F**
	COUPLE	☐	avec iconographie (5)	**125 F**
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1983 (l'exemplaire)	**30 F**

Je verse la somme de ______________ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1)

Date ______________ Signature ______________

Tous nos abonnements sont toujours reconduits sauf avis contraire.

(1) Cocher les cases de votre choix.

- ✂

BON DE COMMANDE

Fascicule du Baccalauréat 1983

Œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute édité par l'Education Musicale.

Veuillez m'adresser ______ fascicule(s) du Baccalauréat au prix de 30 F le fascicule.

M. ou Etablissement ______________

Adresse ______________

______________ Code Postal ______________

Ci-joint en règlement : C.C.P. ☐ Chèque bancaire ☐ Demande de mémoire ☐

au nom de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS
C.C.P. 9904 69 C PARIS

L'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard, 75014 PARIS C.C.P. Paris 9904.69 C

BACCALAUREAT 1983

œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute

SCHUBERT

- Trio n° 2 en mi-bémol (2e et 4e mouvements)

MANUEL DE FALLA

- 7 chansons populaires

OLIVIER MESSIAEN

- Les oiseaux exotiques

Supplément au n° 292

PRIX : 30 F